الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المشروع النقدي عند وهب أحمد رومية

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماستر في النقد الحديث والمعاصر

تخصص: مناهج النقد المعاصر

إعداد الطالبتين:

- لمية بن زهرة.
- عقيلة المقدم.

إشراف الأستاذ:

محمد مكاكي

السنة الجامعية

2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المشروع النقدي عند وهب أحمد رومية

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة ماستر في النقد الحديث والمعاصر

تخصص: مناهج النقد المعاصر

إعداد الطالبتين:

- لمية بن زهرة.
- عقيلة المقدم.

إشراف الأستاذ:

محمد مكاكي

أعضاء لجنة المناقشة

1/.. رئيسا

2/.. مشرفا ومقررا

3/.. عضوا

السنة الجامعية

2015/2014

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى من طالما حلمت أن يبصرا نجاحي وتفوقي

إلى من طوت عنقها ليستقيم ظهري وأنارت بدعواتها دربي فكانت لي شمساً في أحلك أيامي إليك يا قرّة عيني يا أغلى ما في حياتي **أمي** ثمّ **أمي** ثمّ **أمي**........

إلى من أعطى وضحى بكل جهد وطيب قلب إلى من لا عطر كعطره إليك يا **أبي** الغالي الحبيب أهديك هذه الثمرة التي لا تضاهي شيئاً من جميلك.

فأدعوا الله تعالى أن يحفظكما ويطيل في عمركما.

إلى الدفء الأسري إلى من قاسموني حلاوة الأيام ومرارتها إلى رمز الوفاء والعطاء، إلى عنوان التحدي والإخاء، إخوتي وأخواتي: إبراهيم، كمال، مراد، حسيبة، نصيرة، سعيدة، أمينة، شريفة.

إلى كل الأهل والأقارب

إلى الكتاكيت: شيماء، أسماء، فطيمة، مروة، عبد الرحمن.

إلى جميع الصديقات: حياة، فتحية عقيلة، سهام، أحلام، بختة، نادية، هاجر، كريمة، زهية، حنان، أميرة، زينب، سمية، فوزية، سارة، سكينة،....

إلى كل من تسعهم ذاكرتي ولا تسعهم مذكرتي

إلى كل من علّمني حرفا

إلى كل من ساندني يوما

لمياء

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى منارة فكري ودربي الذي زرع في روحي الصدق والأمانة والعفة ومن بنى وجوده من أجل وجودي ونيل المعالي إلى من كان مشعلاً أستنير به إلى من علمني أن الحياة أخذٌ وعطاء والدي العزيز أطال الله في عمره.

إلى شمعة حياتي الأزلية التي فتحت عيني على اِبتسامتها وأشرقت حياتي بنورها إلى من أرضعتني نفساً طويلاً وصبراً جميلاً وعلمتني أن الأعمال الكبيرة لا تتم إلا بالصبر والعزيمة والإصرار أمي الحبيبة أطال الله في عمرها.

إلى النجوم المنيرة في سماء بيتنا إخوتي الذين أشد بهم أزري: نور الدين، إسماعيل، فيصل، الهادي، دون أن أنسى زوج أختي إبراهيم، وابنه أكرم.

وإلى فراشات قلبي: زهرة، فتيحة، صورية، نورة.

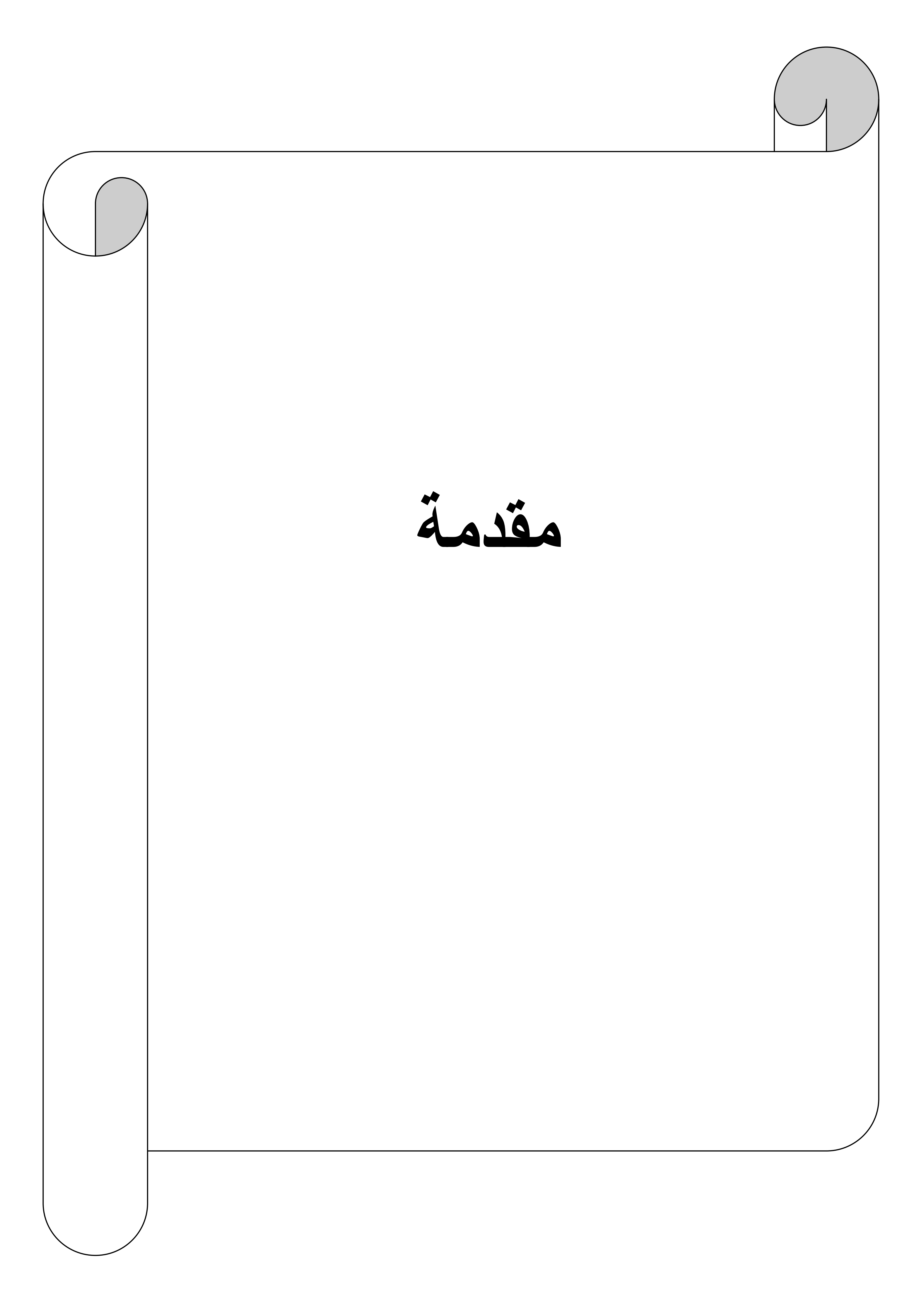
ولا أنسى منبع البركة والحنان جدتاي خيرة وزهرة حفظهما الله وأطال في عمرهما.

إلى رمز الإخلاص والوفاء صديقاتي العزيزات: لامية، أحلام، بختة، فوزية، سمية، فتحية.

إلى كل من علمني حرفاً وأضاء بعلمه عقل غيره أساتذتي الكرام وإلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

إلى كل راكع ساجد لوجه الله عزوجل

عقيلة


مقدمة

الحمد لله الذي أنعم علينا بهدي القرآن، وجعله نوراً لنا في ظلمات هذه الحياة، وصلى الله على هذا النبي الأميّ الذي كان القرآن خلقه وإمامه وشفاءه ونور قلبه، وعلى آله وأصحابه وسلم تسليماً كثيراً.

إنّ الحديث عن التجربة النقدية العربية يجعلنا نلحظ كثرة الدراسات التي عنيت بدراسة أعلام النّقد العربي المعاصر، بهدف الكشف عن طاقات إبداعية لها حضور بارز في العالم العربي، وهذه الدراسة جهد متواضع يدور في الفلك نفسه، نحاول من خلالها الكشف عن منجزات "**وهب أحمد رومية**"، التي تسهم بصورة أو بأخرى في إغناء الحركة الأدبية والنقدية في سوريا خاصّة، والوطن العربي عامّة، لذلك كان عنوان بحثنا "**المشروع النقدي عند وهب أحمد رومية**".

هذا الموضوع الذي شغل فينا حب المغامرة والدخول في رحابه تأسّس على جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية، فمن الأسباب الذاتية كان اختيارنا مؤسّساً عن رغبة ملحّة منّا للبحث في الفكر النّقدي عند أحد أعلام النقد العربي الحديث، وما زاد تمسكنا به إهماله وتجاهله من قبل الدراسات النقدية التي اقتصرت على أسماء محدّدة، كصلاح فضل، عبد السلام المسدي، عبد الملك مرتاض...إلخ، لارتمائهم في أحضان الحداثة بكل حيثياتها، بينما الأسماء التي غابت ولم تُحظى بنفس الاحتفاء كانت واعية بالانفتاح على المشروع الحداثي، لأنها كانت تنطلق من رؤية منهجية دقيقة تستند إلى منطلقات نظرية، وآليات تحليلية لا تمجد التراث وتحتمي به، كما لا تدعو إلى تجاوزه والقطع معه، بل تؤسس لمقاربة تأصيلية للتراث تنطلق من مواكبة علوم العصر واستيعاب معارفه، وهذا ما جعلها تظل في

خانة التهميش باعتبار موضوع الحداثة يُمثل جذباً شديداً لدى الدارسين، غير أنّ هذا الإقبال على الحداثة من قبل الدارسين لم يدم طويلاً، لافتقادهم نقطة الارتكاز، وبالتالي فقدان الإنتماء الذي تستند إليه وتستضيئ به، لاختلاف الأنساق الفكرية والحضارية بين الثقافة العربية والغربية، وبذلك أخفقت الحداثة العربية في أن تكون عربية حقاً حين بهرتها الحداثة الغربية وعجزت عن محاورتها وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربي معاصر، وهذا ما جعل الباحثين يعودون إلى جملة النقاد الذين تخيّروا من الحداثة ما يلائم طبيعة الخطاب النقدي العربي، من بينهم "وهب أحمد رومية" الذي تشبثنا به لهذا السبب. وكذا ميولنا الخاص اتجاه الموضوع، باعتباره موضوعاً نقدياً يشغل النّقد العربي المعاصر، فوجدنا فيه فرصة لاكتشاف القدرات الذاتية وهي فرصة تتيح لنا سبل الإطلاع والقراءة التي تغذي الذهن وتزيد شخصية الباحث وعياً. أمّا الأسباب الموضوعية فمن أجل تقديم بحث نحاول تقسيمه على أسس منهجية علمية في إطار إعداد مذكرة لنيل شهادة الماستر مع محاولة الإلتزام بالموضوعية التي تضفي طابع العلمية على عملنا.

ونظراً لأهمية التجارب النقدية والمكانة المرموقة التي تُحظى بها في ميدان النقد والأدب، وتَسارع الباحثين لدراستها سواءً بشكل جزئي أو كلي تأتي ثمرة جهدنا إلى جانب هؤلاء، وتجدر الإشارة إلى أنّ أهمية الموضوع تكمن في محاورة الخطاب النقدي عند الناقد، من خلال مختلف الأفكار والمواقف التي يعرضها في ممارسته النقدية، على المستوى النظري والتطبيقي، ممّا يسمح بمقاربة مدونة الناقد في إطار شمولي، فقد استطاع خلال

العقود الأخيرة من الممارسة النقدية والبحث الجاد أن يُنتج نسقاً معرفياً مستنداً على قاعدة معرفية متينة.

وتهدف دراستنا أيضاً إلى تسليط الضوء على الناقد وتجربته وإبراز قيمة أبحاثه ودراسته العلمية، من أجل معرفة فاعليتها في تقويم مسار الخطاب النقدي العربي المعاصر وطموحه للارتقاء بالثقافة العربية.

وقد حرّكت الدراسة مجموعة من الأسئلة التي انطلقنا منها وهي:

من هو وهب أحمد رومية؟ وما موقفه من النقد الحداثي؟ وما طبيعة خطابه النقدي؟ وما هي القضايا التي شغلت تفكيره؟ وما هي الأسس المعرفية المكونة لفكره النقدي؟ وإلى أي مدى كان التأثير الغربي واضحاً في خطاباته؟

وانطلاقاً من هذه الأسئلة عملنا على هندسة وتصميم أفكار بحثنا في خطة منهجية، كان لزاماً علينا تقسيمها إلى فصل تمهيدي وفصلين الأول منهما نظري والثاني تطبيقي فضلاً عن مقدمة وخاتمة وثبت للمصادر والمراجع.

وقد جاء الفصل التمهيدي موسوماً بالناقد وأهم قضياه، واندرج ضمنه ثلاثة عناصر، عرضنا أولاً التعريف بالناقد وتجربته، ثمّ توقفنا ثانياً عند أسئلة النقد العربي المعاصر مبرزين أهم القضايا التي أثارت ذهنه، كقضية الحداثة وأثرها على النقد الأدبي العربي، وكذا موقفه من إزدواجية التراث والحداثة. وانفرد العنصر الثالث للحديث عن المنهج الأسطوري، فقدّمنا رؤية الناقد التقويمية لهذا المنهج في تفسير الشعر الجاهلي عند العرب الذي اتخذه كنموذج

للحداثة المُمَوّهة، ولكن قبل ذلك كان لزاماً علينا التعريف بهذا المنهج والتطرق لأهم أعلامه عند الغرب.

أمّا مساحة الفصل الأول فقد خصصناها لتناول الأسس المعرفية في الفكر النقدي عند وهب أحمد رومية، واشتمل على مبحثين، قدّمنا أولاً النقد الماركسي والبنيوي التكويني، فقمنا بعرض طبيعة النقد الماركسي من حيث نشأته على يد "كارل ماركس" و"فردريك إنجلز"، هذا الفكر الذي يحاول تفسير العمل الإبداعي من خلال إبراز الدلالات الاجتماعية، والتاريخية، والسياسية...إلخ، الكامنة في العمل الأدبي، ثمّ أحطنا بعد ذلك بالمنهج البنيوي التكويني، مبرزين نشأته على يد "غولدمان"، وأهم المفاهيم التي جاء بها، أمّا ثانياً فقد عرّجنا على النقد البنيوي الشكلاني والخطاب الشعري، فاستعرضنا المهاد اللغوي للنقد البنيوي، وبعدها تطرقنا إلى التحليل البنيوي للخطاب الشعري.

بينما الفصل الثاني فقد جاء قراءة في المنحى التطبيقي لخطاب الناقد بهدف تقصي مدى تجلي واستثمار هذه الأسس في ممارسته النقدية، فتضمن مبحثين، ناقشنا أولاً مكونات الرؤية المنهجية (الماركسية والبنيوية الشكلانية)، وقد ذكرنا فيه جملة آرائه النظرية التي توحي وتُسلّم بالفكر الماركسي في دراسة الأدب مظهرين مراسه النّقدي الماركسي في مقاربة النصوص الشعرية، ثمّ أفردنا الحديث عن تجريب البنيوية في خطابه النقدي، فأشرنا إلى جملة تصوراته حول هذا المنهج مدعمين ذلك بنماذج من تحليلاته وفق المنهج البنيوي الشكلاني. وتطرقنا ثانياً إلى تجليات البنيوية التكوينية في خطابه النقدي، باعتبارها محطّة

بارزة في مساره النقدي التكويني، ثمّ قمنا بعرض عدّة مقاربات له على مستوى النّص الشعري الجاهلي والحديث، مبرزين خطوات تحليله للنّص الشعري وفق هذا المنهج.

أمّا الخاتمة فقد أوجزت أهم معالم الدراسة وما توصل إليه البحث من نتائج.

وبعد النظر والتأمل في طبيعة الموضوع، وجدنا أنّه يتماشى مع منهجين هما:

أولاً: المنهج التاريخي: وذلك بغية تتبع مسار أعماله.

وثانياً: المنهج التحليلي الوصفي: الذي قامت عليه جُل مباحث المذكرة، لنجاعته في تعقب الظاهرة النقدية كما تناولها صاحبها.

وقد واجهتنا في رحلتنا البحثية جملة من الصعوبات منها: صعوبة الحصول على مُؤَلفات الناقد، وكذا صعوبة تصفح وقراءة وتوثيق الكتب المحمّلة إلكترونياً، وقد حاولنا بقدر ما استطعنا تذليل الكثير من الصعوبات بفضل توجيهات الأستاذ المشرف.

وقد تكون دراستنا هذه جديدة في موضوعها، لذلك لم نجد دراسات سابقة إلاّ بعض المقالات المنشورة في الدوريات ومواقع الإنترنت التي تناولت بعض إنجازاته المعرفية منها:

- "قراءة لقضايا من كتاب شعرنا القديم والنقد الجديد" لـ أحمد حسن قدور.
- "النقد والشعر فهم وتعاطف قراءة في كتاب شعرنا القديم والنقد الجديد" لـ ممدوح عزّام.
- "إضاءات على كتاب من قضايا الثقافة" لـ بسّام نوفل هيفا.

إلاّ أنّنا لم نستفد منها لأنها اقتصرت على العرض فقط كما أنّها ذات صفة جزئية، فمثلاً نجد الباحث "ممدوح عزّام" في مقالته يقدم عرض تفصيلي لكتاب الناقد "شعرنا القديم والنقد

الجديد"، ونفس الأمر لمحناه في مقالة "بسّام نوفل هيفا"، الذي يسلط الضوء على محتوى كتاب "من قضايا الثقافة".

ومن أجل الإلمام بموضوع البحث والتوغل فيه أكثر اِستعنّا بجملة من المصادر والمراجع المتنوعة التي كان لها الدور الكبير والفعّال في إمدادنا بالمادة اللازمة التي يحتاجها البحث، منها مؤلفات النّاقد نذكر على سبيل المثال: (شعرنا القديم والنقد الجديد، الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا)، بالإضافة إلى مراجع أخرى منها:(النظرية الأدبية المعاصرة) لـ"رامان سلدن"، ترجمة "جابر عصفور"، و(تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد) لـ "محمد عزّام"...إلخ.

ولا نملك في النهاية بعد حمد الله تعالى وشكره على توفيقه لنا في إتمام هذا العمل، إلاّ أن نشكر الأستاذ المشرف "محمد مكاكي" على كل النصائح والإرشادات والتوجيهات التي ذلّلنا بها الكثير من الصعوبات، وأزلنا بها الكثير من الغموض.

ونأمل أن نكون قد اقتربنا من التجربة النقدية عند وهب أحمد رومية، كما نرجو أن تكون هذه المحاولة تتلوها محاولات أخرى تتناول منجزات هذا الناقد.

الفصل التمهيدي: الناقد وأهم قضياه

أ– الناقد وتجربته

ب– أسئلة النقد العربي المعاصر

ج–النقد الأسطوري

أ/ الناقد و تجربته:

رغم ما تزخر به التجربة النقدية في العالم العربي من أسماء نالت الاهتمام والاحتفاء الإعلامي، إلاّ أنّ ذلك اقتصر على بعض الأسماء فقط، وهو الأمر الذي جعل أسماء كثيرة من النقاد تظل في خانة التهميش والغياب يأتي في مقدمتها الدكتور"**وهب أحمد رومية**" رغم ثراء تجربته النقدية. فيا ترى من هو وهب أحمد رومية؟

وهب أحمد رومية ناقد سوري، حاز على درجة الدكتوراه في الأدب القديم من كلية الآداب جامعة القاهرة سنة 1977م، بمرتبة الشرف الأولى مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات، وعُين رئيس قسم اللغة العربية بجامعة صنعاء سابقاً، وأستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق، أمّا حالياً فيشغل منصب عميد كلية الآداب واللغات بجامعة دمشق، شارك في الكثير من الملتقيات بسوريا وخارجها، حيث كان يحظى بمكانة عالية بين النخبة الثقافية والعلمية منها: ندوة أبو فراس الحمداني 2002م، « دورة البارودي، دورة الشابي، دورة العدواني، دورة الأخطل الصغير»[1].

وقد عُرِف عنه الجد والمثابرة، لذلك نراه قد حصل على جائزة أفضل كتاب في "الآداب والفنون والعلوم الإنسانية" في معرض الكتاب الثاني والثلاثين في الكويت. ألّف العديد من الكتب النقدية والأدبية التي أثرت وبشكل واسع في الساحة النقدية العربية منها:

---

[1] بسام نوفل هيفا، "إضاءات على كتاب من قضايا الثقافة للدكتور وهب رومية"، يومية الوحدة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق:الأحد 12-01-2014.

1-الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة بيروت.

2- قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، وزارة الثقافة السورية.

3- بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، دار سعد الدين دمشق.

4- شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة الكويتية.

5- الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا سلسلة عالم المعرفة الكويتية.

6- من قضايا الثقافة، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب.

7- شعر ابن زيدون، قراءة جديدة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

بالإضافة إلى مجموعة من المقالات في الأدب القديم والمعاصر منشورة في الدوريات العربية المختلفة.

إذن وهب رومية أحد أقطاب النقد العربي الحديث يرى أنّ« نقد الشعر ضرب من الإبداع بمقدار ما هو فرع من العلم»[1]. ومن خلال هذه الرؤية قارب النصوص الشعرية للكشف عن ثرائها، ومضيفاً إليها نصاً إبداعياً جديداً، ومن هنا فإنّ النقد حسب منظوره ذو مظهرين: إحداهما يتجه نحو بنية الأدب، والآخر نحو الظواهر الثقافية التي تمثل السياق الاجتماعي للأدب، ويقول في هذا الصدد:« فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات، يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإنّنا نواجه بعلاقة مزدوجة

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت:1996، ص341.

البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية، أو سياسية، أو فلسفية، أو اجتماعية. وبالعكس فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً على سبيل التمثيل ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية»[1]. وصفوة القول أنّ وهب رومية متأثر بالبنيوية التكوينية، وعليه حاول تحليل بعض النصوص من حيث: بنية مكتملة(النسق)، وبنية النّص ورؤيا العالم. وقد قدّم في كتابه(الشعر والناقد) قراءة تحليلية لجملة من النصوص الشعرية وهي:

1- شعر الانتفاضة ديوان الشهيد محمد الدرة نموذجاً.

2- تحولات الرؤيا في شعر محمد عمران المجموعات الخمس الأولى.

3- التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري.

ويرى وهب رومية أنّه لابد للناقد أن يكون متعدد حرف، ويصف علاقة الناقد بالشعر « كعلاقة البستاني بأشجار الورد، يبعد عنها ما ليس منها، وينقيها من الأوشاب، ويعالج ما في بعضها من علل، ويبرز جمالها وفتنتها، فإذا هي مرأى يسر الناظرين»[2].

ويشكل كتاب "شعرنا القديم والنقد الجديد" محاولة جادة في التأصيل لمنهج عربي في قراءة الشعر العربي القديم، تنطلق من الوعي الشمولي للحياة، التي شكلت هذا الأدب، ولوظيفة

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2006، ص267.

[2] المصدر نفسه، ص07.

الشعر مع الأخذ بالأدوات النقدية الحديثة حيث يقول:« على خطاب الحداثة أيضاً أن يشرع في مساءلة نفسه لصياغة أسئلة جديدة مستلّة هذه المرّة من صميم الثقافة العربية حتى تفي هذه الأسئلة بمتطلبات هذه الثقافة»[1]. متأملاً في إنتاج مشروع عربي نقدي، يجمع بين الأصالة والمعاصرة، كما عُني بتقديم رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد الشعر الجاهلي.

وسنحاول في دراستنا أن نكشف النقاب عن منجزاته، التي تسهم بصورة أو بأخرى في رفد الحركة الأدبية والنقدية والبحثية في سوريا بالأخص والوطن العربي عموماً.

ب/ أسئلة النقد العربي المعاصر:

قد لا يخفى على دارس الأدب التطور الهائل، الذي عرفته العلوم الإنسانية في القرن العشرين، حيث سجّل النقد الأدبي قفزة نوعية من حيث المصطلح، والمنهج، والغاية، نتيجة التفاعل العربي مع الثقافة الغربية، فكان من الطبيعي أن يتلقى دارس الأدب تأثيرات غربية أدّت إلى تغير المسار النقدي فكراً، وتذوقاً، وتحليلاً، وهذا بما أنّ النقد جزء من الثقافة حسب ما يؤكده وهب رومية « إنّ النقد الأدبي – كما هو معروف – أحد أبنية الثقافة المعقدة »[2]. ومن ثمّة فإنّ الانفتاح التدريجي والمتزايد على الثقافة الغربية، وتبني تياراتها ومفاهيمها النقدية خلق مشهدا نقدياً عربياً في توتر يشغله الحنين إلى الموروث من جهة، وتغريه الحداثة الغربية وما يلوح فيها من تغيير ومواكبته من جهة، وفي هذا الشأن يعبر عبد العزيز حمودة عن انبهار

---

[1] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، د ط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق:2013، ص259.

[2] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 13.

العقل العربي بالحضارة الغربية ومنجزاتها، بأنّه قد بلغ حد لم يبلغه في أي يوم من أيام اتصاله بهذه الحضارة وهذا الانبهار قد « أعمى الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات من ناحية، ودفعهم بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة إلى احتقار التراث من ناحية ثانية، ثم الوصول بالتبعية الثقافية للغرب إلى أبعد نقطة من ناحية ثالثة »[1]. وانطلاقاً من هنا نلاحظ أنّ النقد العربي المعاصر يعيش حالة اضطراب حيث «استطاعت تيارات الحداثة أن تشعل بين جوانحنا قلق السؤال»[2]. ولعلّ أهم هذه الأسئلة ما يلي:

هل ننتمي إلى التراث العربي أم الغربي؟ هل تعني الحداثة الارتماء الكامل في أحضان الغرب؟ وكيف تلقفنا الثقافة الغربية الوافدة بما فيها الثقافة النقدية؟ وما هي الحالة التي آل إليها النقد العربي المعاصر بعد اصطدامه بالحداثة؟ وإذا كان يعاني من أزمة: هل هي أزمة مجتمع؟ أم أزمة ثقافة؟ أم أزمة نقد؟

قبل الحديث عن واقع النقد العربي المعاصر، لا بأس أن نعرض مفهوم الحداثة في الأدب العربي لأن هذا المفهوم أثار العديد من الغموض في فهمه من قبل النقاد العرب، ممّا ولّد حالة من البلبلة والاضطراب في الساحة الأدبية والنقدية، وعلى هذا فقد ورد في لسان العرب لابن منظور «الحَدِيثُ: نقيض القديم، والحُدُوث: نقيض القُدمة، حَدَثَ الشيء يَحْدُثُ حُدُوثاً وحَدَاثَةً

---

[1] علي الصديقي، "المناهج النقدية الغربية في النقد العربي "، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 4، المجلد 41، أبريل ـ يونيو: 2013، ص 135.

[2] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 138.

وأَحْدثَه هو، فهو مُحْدَثُ وحديثُ وكذلك اِسْتَحْدَثَهُ»[1]. وقد استخدمت العرب حَدَثْ مقابل قِدَمُ، وهو ما يعني أن الحداثة تعني الجِدّة والحديثُ يعني الجديد، أمّا المعنى الآخر التي تدل عليه كلمة الحداثة « فهو أول الأمر وبدايته، حِدْثَانُ الشيء بالكسر، أوله وهو مصدر حَدَثَ يحْدثُ وحِدْثَاناً»[2]. « والحُدُوثُ: كون شيء لم يكن وأَحْدَثَهُ الله، وحدث أمر أي وقع، ومُحْدَثَات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها »[3].

ولم يكتسب لفظ الحداثة أي معنى معجمي جديد، فمثلاً المعجم الوسيط وهو من أهم المعاجم العربية الحديثة نجد « الحداثة مصدر فعله حدث نقول حَدَثَ الشيء حدوثاً وحداثة بمعنى نقيض قَدُمَ، والحداثة هي سن الشباب، يقال أخذ الأمر بحداثته أي بأوله وإبدائه»[4]. تلك هي الدلالة المعجمية لمصطلح الحداثة.

وقد عرف العرب الصراع بين القدماء والمحدثين في الشعر فالتحولات التي عرفتها المسيرة الشعرية والنقدية العربية مست جوهر الحداثة « فالمساهمات الإبداعية والنقدية العربية، لم تكف منذ القرن التاسع على الأقل على أقل تقدير عن طرح مسألة الحداثة واستدعاء التداول بشأنها»[5]. وقد تأثر الشعراء في العصر الحديث بالغرب فانعكس ذلك على كتاباتهم وتجلى على سبيل المثال في ظهور الشعر المرسل عند "عبد الرحمان شكري"، وشعر التفعيلة على يد

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط2، دار المعارف القاهرة: د ت، الجزء الثالث، باب الحاء، مادة حدث، ص69.

[2] المرجع نفسه، باب الحاء، المادة حدث، ص69.

[3] المرجع نفسه، باب الحاء، المادة حدث، ص69/70.

[4] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة:2004، مادة حدث، ص59.

[5] سامي السويدان، جسور الحداثة المعلّقة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان:1997، ص 9.

"نازك الملائكة" و"السيّاب"، وظهور قصيدة النثر على يد "يوسف الخال" و"أدونيس" وكان "العقاد" من أبرز الدعاة إلى التجديد في الشعر« فهو الذي قاد حملات هجوم حادّة وعنيفة ضد التقليديين ساعياً إلى تهديم أبرز رموزهم في العقدين الأولين للقرن العشرين، معتبراً أنّ أحمد شوقي قد أضحى صنماً ينبغي تحطيمه والتخلص منه»[1].

أمّا في مجال النقد فأكد أغلب المهتمين أنّ الكتابات النقدية لجماعة الديوان ولطه حسين المتأثرة بالمناهج الغربية هي « بمثابة الإرهاص للحداثة النقدية المعاصرة خصوصاً ما ترتب عن دعاوي (طه حسين) في كتابه: (في العصر الجاهلي) من ضجّة وخصومات نقدية بين أنصار القديم، وأصحاب المشروع التنويري العقلي»[2].

هذا فيما يخص مظاهر التجديد والانقلاب على القديم في النقد والشعر، أمّا مصطلح الحداثة فقد دخل الحياة العربية نتيجة المثاقفة مع الغرب، فسرعان ما انتشر في الكتابات الأدبية وفي الصحافة والمجلاّت « ولم يكتسب دلالته النقدية الجديدة، ويتردد صداه المثقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب في الكتابات النقدية العربية، إلاّ بعد ظهور حركة الشعر الحر، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينات والستينات »[3]. وقد كان لظروف نشأة الحداثة في الغرب تأثيراً كبيراً على وضعيته في العالم العربي وذلك أنّ الحداثة الغربية

---

[1] سامي السويدان، جسور الحداثة المعلقة، ص 9.

[2] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:2005، ص 145.

[3] منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، "مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير"، تخصص النّقد العربي ومصطلحاته، قسم اللغة والآداب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، سنة 2012–2013. ص31.

نتاج واقع يختلف عن الحداثة العربية ويعبر وهب رومية عن ذلك « فما أكثر ما كتب الكاتبون وتحاور المتحاورون في أمر هذه المعادلة الصعبة أن نكون معاصرين وعرباً في الوقت نفسه»[1]. فكان لهذه الازدواجية أن تخلخل كيان النقد العربي المعاصر، وهذا ما كان « إلاّ تعبيراً عن الإحساس بالأزمة المتفاقمة التي نرزخ تحت وطأتها، وإذن نحن نعيش أزمة في الحياة، وفي الثقافة معاً في آن»[2]. وعليه فإنّ خطابنا النقدي يعيش حالة من العمى الفكري جراء تلقفه لمناهج النقد الغربية، لذلك يقول النّاقد:« نقدنا المعاصر نقد مأزوم على الرغم من الضجيج الذي يرافقه خطوة خطوة، لقد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة فاستسلم لها»[3]. باعتبار الناقد العربي ينظر إلى المناهج النقدية الغربية نظرة تقديسية قد حصرت في التطبيق الحرفي والدقيق لهذه المناهج من دون حذف، أو تعديل، أو اختبار، لما يتناسب مع طبيعة النص « كأنّ المناهج الغربية مثل أعلى يجب أن يحتذى، فيكون بذلك الحذف والتعديل مساساً بحرمته وانتقاصًا من قيمته، أو كأنّ المناهج معرفة مقدسة لا يصح المساس بقداستها»[4]. هذا ما جعل "سعد البازعي" يصف عملية تفاعل النقد العربي والنقد الغربي بأنه نوع من الاستقبال بمعناه الفقهي الإسلامي أي« اتخاذ الجهة أو المكان قبلة

---

(1) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص13.

(3) المصدر نفسه، ص 5.

(4) علي الصديقي، "المناهج النقدية الغربية في النقد العربي، مجلة عالم الفكر، ص 135.

كما في الصلاة بما يتضمنه ذلك من تقديس أو إضفاء هالة من الاحترام والإعجاب»[1]. إذن غاية الناقد العربي هو تملك المناهج الغربية واستيعاب مفاهيمها، فهو لا يملك الجرأة الكافية لإخضاع هذه لمناهج لاختبار من أجل مساءلتها ونقدها وبيان قصورها وكشف تحيزاتها، ما جعل هذه المناهج تتمتع بمطلقية وشمولية لا تتمتع بهما حتى لدى أصحابها الذين تكبدوا عناء إنشاءها حيث نجد النقاد الغربيين لا ينظرون إلى مناهجهم هذه النظرة « كأنّنا خلقنا أقصر قامة منهم من أن نقوم بمراجعة ذلك القَدْر من الجذرية »[2].

ومن الواضح أنّ المناهج الغربية وليدة أنساق ثقافية مختلفة جذريا عن الثقافة العربية ولا سبيل أمام الناقد العربي إلاّ « أن يطبق تلك المناهج كما هي: وبالتالي يتبنى سواءً أراد أو لم يرد المضامين والتوجهات الفكرية التي شكلت تلك المناهج »[3]. أو« أنْ يحدث تغييرا جوهريا في المنهج الغربي الذي يطبقه إلى حد يجعل من الصعب القول بأن المنهج المطبق هو المنهج الأصلي ذاته»[4]. فقد خلّف الانبهار بالمناهج النقدية الغربية الانسلاخ عن الهوية الثقافية العربية لذلك « أدرك مفكرو النهضة و ورثتهم المعاصرون أن التخلي عن "الهوية" يفضي إلى ضياع محتوم، وإلى تعدد القيم، وتنامي الشعور بلا جدوى وتفاقمه، ولذلك اِلتفّت حول مفهوم الهوية" أسئلة التراث والمعاصرة، وأسئلة الشعر والنقد، وغدت "الهوية" معياراً لتحديد المواقف

---

(1) علي الصديقي،"المناهج النقدية الغربية في النقد العربي"، مجلة عالم الفكر ، ص135.

(2) المرجع نقسه، ص136

(3) المرجع نفسه، ص 139.

(4) المرجع نفسه،ص139.

والحكم عليها»[1]. ومن هنا فإنّ النقد العربي المعاصر ليس بخير فهو يتخبط في الأزمة والتشتت والغموض وهذا ما عبّر عنه وهب رومية بقوله: « إنّه نقد مأزوم، سليل ثقافة مأزومة، امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة وانتهت إلى أن تكون جزءاً من الأزمة، بدلا أن تكون عاملاً حيوياً يساعد على النهوض بالأمّة والتغلب على أزمتها والتحرر منها »[2]. ويقول أيضاً: « لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربية الراهنة أدق من قولنا "إنها ثقافة مأزومة" ولا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربي الراهن أدق من عبارة شكري عياد: إنه "مزاج حاد جريح قوامه الإحساس العميق بالفجيعة والمرارة والحسرة" »[3].

نتج عن هذا الوضع الثقافي المأزوم نقد عربي مأزوم من أهم ملامحه يوضحها صاحب كتاب "شعرنا القديم و النقد الجديد" كالآتي:

أولاً: الاضطراب والارتجال: ويعتبر أول الملامح وأبرزها في نظر الناقد حيث يقول: « والنقاد ينقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلهم المناهج وتتداخل وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة، وتكاد الصلة تنقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقد ومواقفهم في الحياة »[4]. أي أنّ

---

(1) وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص9.

(2) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص6/5.

(3) المصدر نفسه، ص11.

(4) المصدر نفسه، ص15.

المناهج لا تعبر عن الحياة الثقافية لأصحابها ولا تجسدها، فكأنّ النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها.

ثانياً: الغموض والبلبلة والالتواء: ويعد هذا الملمح نتيجة للملح السابق وبرهاناً عليه حيث أنّ تباين وتداخل التيارات النقدية لم تزد على النقد إلاّ غموضاً وإبهاماً ولم تزد سالكيها إلاّ حيرة واضطراباً حيث أن جل« ما نقرؤه اليوم من نقد هو نقد غامض مبلبل ملتو حتى يوشك أن يكون مستغلقاً وتوشك أن تكون قطيعة بينه وبين جمهور المتلقين ولذا ليس غريباً أن يسوء ظن الناس بالنقد والشعر معاً »[1]. وهذا ما جعل النقد العربي المعاصر مصحوباً بضوضاء تصم الأذان باعتباره يمر بمرحلة التجريب « إنّها مرحلة شائكة معقدة مخاضها عسير محفوف بكثير من المصاعب والمخاطر ومطاوي الطريق ولذا ليس غريباً أن نجد في هذه المرحلة كل هذه الشوائب وكل هذا العثار »[2]. فالنقاد العرب المعاصرين حاولوا علمنة النقد وهذا مستحيل إلاّ إذا كان على حساب الخطاب النقدي نفسه ومن هنا فإنّ « ضعف الإحساس اللغوي أو فتوره سمة بارزة تسمم نقدنا الراهن »[3].

ثالثاً: اضطراب المصطلح النقدي: من أهم الإشكاليات التي شغلت بال الفكر العربي المعاصر في المجال النقدي على وجه الخصوص كيفية تداول المصطلحات، ولا يخفى على الكثير من الدارسين ما آل إليه خطابنا النقدي المعاصر من زعزعة للمفاهيم « فنحن لا نزال نستخدم

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص18

[2] المصدر نفسه ص19.

[3] المصدر نفسه، ص 19.

مصطلحات نقدية لم تستقر، ولم نزل نختلف فيها ونبحث عن المفهوم الواضح المحدد الدقيق لكل مصطلح »[1]. وعلى هذا فإنّ المتأمل في واقع الخطاب النقدي سيقف بشكل مباشر على معالم شبكة مصطلحية واسعة، هذه المصطلحات التي وفدت إلى ثقافتنا النقدية عبر المثاقفة غير أنّ دخولها إلى الوطن العربي كان له أثر سلبي على مستوى الخطاب النقدي العربي المعاصر في ظل هذا الواقع يعيش أزمة حقيقية لعل أبرز مظاهرها فقدانه خصوصيته وحتى هويته الفكرية لذلك « أدرك الكثيرون أنّ "الذات" لا تدرك هويتها إلا بمواجهة الآخر وأنّ تجديد الفكر لا يكون بشطط الاستعارة من الآخر أو الانحياز له بل يكون من داخل الثقافة التي ينتمي إليها هذا الفكر »[2].

رابعاً: الثرثرة: وهو آخر الملامح التي يشير إليها الدكتور، وفي هذا الشأن يقول: «هو الثرثرة التي يعج بها هذا النقد فكأنه لم يستطع أن يبرأ من آفة سلفه ولم يستطع أن يجتث جرثومة الإطناب من روحه فإذا هو يوغل في هذا المضمار بعد أن خلع من على منكبيه غبار السنين وفتنة اللغة وارتدى لباس العلم أو أردية الدرج النقدية المعاصرة»[3]. هذه كانت أهم الملامح التي آل إليها النقد العربي المعاصر في نظر الناقد.

والمتتبع للحركة النقدية العربية المعاصرة يلحظ ثلاثة مواقف من التراث والحداثة وهذه المواقف تتباين وتتزامن وهي كالآتي:

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص19.

[2] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص8.

[3] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص19.

الموقف الأول: القطيعة مع التراث: يدعو أنصار هذا الموقف إلى الرغبة في تحديث العقل العربي الذي يعني رفض القديم باعتباره مرادفاً للجهل والتخلف حيث أنّه « ينظر إلى التراث نظرة ازدراء واحتقار ويراه عائقاً دون التحديث ولذا يدعو إلى نبذه والقطيعة عنه »[1]. وهذا راجع إلى الانبهار بالثقافة الغربية التي أعمت بصيرتهم بدعوتهم إلى التحضر بمواكبة الحداثة الغربية وهم يجهلون أنّه التخلف بعينه فأي تحضر والهوية ضائعة.

الموقف الثاني: تمجيد التراث: يتجسد هذا الاتجاه لدى أنصاره بالتفاخر بمنجزات العقل العربي القديم، وينظرون إليه نظرة تقدير وإجلال إذ أنّه « شبه مقدس لا يجوز العبث به، ولذا يدعو إلى الاعتكاف في محرابه، والانقطاع إليه » [2].

الموقف الثالث: الربط بين الأصالة والمعاصرة: وعلى نقيض مما سبق نجد بعض الدراسات المتميزة التي يقوم بها بعض النقاد مثل مصطفى ناصف وناقدنا، التي تستنكر الانسلاخ الثقافي والارتماء في أحضان الفكر الغربي وفي هذا الشأن يقول وهب رومية: « القطيعة تجعل من الناقد اِبناً لقيطاً مجهول النسب والانقطاع يجعل من الناقد عقيماً، وليست إعادة إنتاج التراث كما هو سوى ضرب من العقم، وإن تزيا بزي الإنجاب» [3].

والجدير بالذكر أنّ هذا التيار كان يكتب من باب القلق والحيرة على الحالة العربية الراهنة، والوعي بقيمة التراث النقدي العربي الذي يجب أن يكون نقطة اِنطلاق للتعامل مع الفكر الآخر

---

[1] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص 303/302.

[2] المصدر نفسه، ص303.

[3] المصدر نفسه، ص302.

الثقافي، وهنا يكتب مصطفى ناصف دراسة بعنوان " النقد العربي نحو نظرية ثانية" ويقول: « النقد العربي القديم إذن درس ينفع النقد العربي المعاصر من بعض الوجوه...لقد عجبت حين خُيل إليّ أكثر من مرّة أن بعض منحنيات النقد القديم ذات الأهمية لا تنفصل انفصالاً حاداً عن النقد المعاصر »[1]. وفي نفس السياق نجد وهب رومية يعبر عن هذا الموقف بقوله: « إنّنا شئنا أم أبينا أدركنا ذلك أم غاب عنا نحمل في شخصياتنا مقادير متفاوتة من التراث، ومقادير متفاوتة من روح العصر، وبهذه الشخصيات نحاور الواقع ونحاول تشكيله»[2]، نلاحظ أنّ وهب رومية يعتمد على آليات تحليلية لا تمجد التراث وحده وإنّما تؤسس لمقاربة تأصيلية للتراث تنطلق من مواكبة علوم العصر واستيعاب معارفه، والشعر الحق في نظره لابد له « أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخل بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية أو يخلخلها أو يعدلها وفق الحاجة»[3].

إذن وقف النقد العربي الحديث حائراً بين المحافظة على التراث القديم، أو مواكبة الحداثة الغربية، فتباينت آراء النقاد فمنهم من يدعي الأصالة، ومنهم من يزعم التفتح ولكنه واقع في التبعية والاستلاب، وهناك من يأخذ بهما معاً "الأصالة والمعاصرة"، وهذا التباين في الآراء يبرر ويعلل الأزمة التي يعيش فيها النقد العربي المعاصر.

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2001، ص20.

[2] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم و النقد الجديد، ص20

[3] المصدر نفسه، ص 160.

ج- المنهج الأسطوري.

بما أنّ وهب رومية قدّم رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في دراسة الشعر الجاهلي، كان لابد لنا أن نتوقف عند هذا المنهج، وكان مسحاً سريعاً للإلمام به.

1- التعريف بالمنهج الأسطوري:

لقد شهدت الساحة الأدبية والنقدية في العقود الثلاثة الأخيرة عدة مناهج نقدية تتباين وتتداخل في آرائها ومنطلقاتها لدراسة الأدب وكان المنهج الأسطوري أحد المناهج النقدية في تفسير الأدب قديمه وحديثه فيا ترى: ما هو مفهوم المنهج الأسطوري؟ وكيف تجلى عند العرب؟ وما هو موقف وهب رومية إزاء هذا المنهج في تفسير الشعر الجاهلي؟

يعد المنهج الأسطوري « من تلك المناهج النقدية التي قدّمت نفسها أداة تملك مفاتيح النص الأدبي»[1]. لذلك يعرّف بأنّه « ذلك المنهج الذي يتخذ من الأدوات الأسطورية والأنثروبولوجية والتاريخية والأثرية أداة في تفسير النص الأدبي، وفك أسراره وفهم مراميه، وإدراك غايته ورسالته»[2]. أي أنّ هذا المنهج يرتبط بالتراث الإنساني القديم وما يتضمنه من طقوس وعادات ومعتقدات. ولكي نفهم دلالة هذا المنهج لابد لنا أن نقف عند مفهوم الأسطورة الذي يعتبر من المفاهيم الزئبقية لصعوبة حصره في مفهوم جامع وفيما يلي محاولة لعرض أهم مفاهيم الأسطورة:

---

(1) سناء شعلان، "المناهج النقدية إلى أين؟ المنهج الأسطوري نموذجاً"، مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية، العدد37، خريف 2012، ص29.

(2) المرجع نفسه، ص30.

الأسطورة هي « قصة مرتبطة بالآلهة أنتجها الإنسان للإجابة عن أسئلة تفاعله مع المظاهر الطبيعية مثل طبيعة الكون ومصير الإنسان»[1]. بمعنى أنّ الإنسان كان كثير التطلع والتأمل في الطبيعة ومحاولة منه في تفسير الظواهر الطبيعية أوجد لكل ظاهرة تحدُث إله وراءها لذلك تعرّف أيضاً بأنّها « الوعاء الأشمل الذي فسّر فيه البدائي وجوده وعلّل فيه نظرته إلى الكون محدداً علاقته بالآلهة التي اعتبرها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية »[2]. وبمصطلحات أخرى هي « بحث عن القوة في غير مظان قوة العقل وقوة المنطق وقوة الواقع المحسوس»[3]. والمقصود من هذا محاولة رد الأشياء التي عجز العقل عن تفسيرها إلى قوة خفية خارقة لذلك كانت الأسطورة « مواجهة لا تخلو من طابع درامي أو جدل»[4].

وبعد أن قدمنا إضاءة حول مفهوم المنهج الأسطوري والأسطورة سننتقل إلى الحديث عن أهم رواد هذا المنهج في الغرب.

---

(1) وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة، تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، د ط، دار مجدلاوي، عمان: 2008، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص49.

(3) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: مارس2000، ص162.

(4) المرجع نفسه، ص 16.

2-أهم رواده:

يعد نقاد العالم الغربي من أوائل المشتغلين بالمنهج الأسطوري أمثال: "**مود بودكين**" و"**ليم تروي**" و"**فرنسيس فيرجسون**" و"**تورثروب فراي**" وكذا "**كارل يونغ**" الذي يعد مبدع هذا النقد حيث قام بدراسة أحوال الأقوام البدائية سلوكاً وطباعاً، إذ أنّه استفاد من أطروحة "الأنماط الأولية" ويعرفها كالآتي:« مفهوم النموذج البدئي مستقى من الملاحظة المتكررة لما تشمل عليه الأساطير وقصص الحور المعروفة في الأدب العالمي من موضوعات رئيسية شائعة في كل مكان لكنّنا، نصادف هذه الموضوعات لدى الأفراد... في خيالاتهم، وأحلامهم، هذيانهم، وصلاتهم بهذه الصور النموذجية وما يتصل بها هي، ما نطلق عليه الأفكار البدئية، وهذه الأفكار البدئية تستمد أصولها من النموذج البدئي الذي هو – بحد ذاته – شكل سابق الوجود...ويبدو جزءاً من بنية النفس الموروثة، لذلك تتبدى عفوياً في كل زمان ومكان، والنموذج البدئي بسبب طبيعته الفطرية، ينطوي على عقد ذات حد شعورية ويسهم في استقلالية هذه العقد» [1]. بمعنى أن كل الأنساق الموروثة عبر الأجيال تشكل النموذج البدائي ويرى يونغ أنّ هذه النماذج البدئية توجد في منطقة عميقة وسحيقة في النّفس تحت ما سماه فرويد "اللاشعور الفردي" سماها "اللاشعور الجمعي" وفي هذا الشأن يكتب: « اللاوعي الجمعي الذي تستقر فيه ((الصور البدئية)) أو((النماذج العليا)) التي تمثل

[1] هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: 2009، ص25.

بدورها رواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي تعبر عنها كما يقول يونغ الأساطير والأحلام والأديان والتخيلات الفردية وكذلك الأعمال الأدبية لدى الإنسان المتحضر»[1].

وصفوة القول أنّ "اللاشعور الجمعي" جملة التجارب الإنسانية الموجودة في النفس البشرية عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد والآباء، يشترك فيها الناس تعرّف بالنماذج البدائية تظهر في الأساطير والصور النمطية هي « تلك الصور الكونية المعبّرة عن أغوار النفس البشرية السحيقة والمتولدة عن الأنماط العليا التي يرثها كل إنسان من جنسه البشري »[2]. وفي ظل هذه التأثيرات والإسهامات التي قدمها وأثرى بها مذهب النقد الأسطوري نجد اجتهادات الناقد الكندي " نورث ثروب فراي" الذي أضاف لبنة أخرى في معمار هذا النقد حيث يعود له الفضل في إرساء دعائم هذا المنهج وقد تجسدت جهوده من خلال كتابه (**تشريح النقد**) الذي نشره سنة 1957م، الذي حاول فيه تأسيس هذا المنهج منطلقاً من مفهوم الميثة « التي تعني الأسطورة في حالتها الأولى ذات الوظيفة الطقسية المتحدة بها قبل أن تتحول بفعل الممارسة وتغدو ما سمي لاحقاً بالأسطورة »[3].

وقد توصل "فراي" في كتابه إلى أنّ هناك أربعة ميثات أساسية كل واحدة منها تعبر عن فصل من الفصول الأربعة في دورة الطبيعة، وكل منها تنتج جنس أدبي ما وهي كالآتي:

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً، ط3، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب:2002، ص337.

[2] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص127.

[3] سناء شعلان، "المناهج النقدية إلى أين؟ المنهج الأسطوري نموذجاً"، مجلة الجوبة، ص30.

أولاً: ميثة الربيع: تنتج الكوميديا/الملهاة.

ثانياً: ميثة الصيف: تنتج الرومانس/الرواية.

ثالثاً: ميثة الخريف: تنتج التراجيديا/المأساة.

رابعاً: ميثة الشتاء: تنتج الهجاء/ السخرية.[1]

وعليه إنّ رؤية البشر إلى الكون هي التي قدمت المعنى لفصول السنة، ودفعتهم إلى إقامة الطقوس المناسبة لدورة الفصول حيث أنّ: « التصور البشري عبارة عن مجموعة من الأساطير المنسجمة مع الطبيعة والأسطورة في التحليل الأخير هي قصة، فميثة الربيع تعني قصة ظهور الربيع من جديد، وخارج الميثة أو الأسطورة لا يوجد أدب مثلما أنّه لا يوجد طقس أو شعيرة إذا حذفنا الأسطورة »[2]. إذن فالأدب والطقوس تعبيران عن التصور البشري، أي عن الميثات التي ابتدعها البشر عن الطبيعة والكون، وفي هذا الصدد يقول "فراي":« إنّ الأعمال الأدبية تشكل ما بينها عالماً متكاملاً ومكتفياً بذاته، شكّله الإنسان بخياله عبر العصور ليحتوي عالم الطبيعة الغريب بالنسبة إليه محولاً إياه إلى أشكال نموذجية ثابتة، ليعبر عن رغبات واحتياجات مستمرة »[3] . أي أنّ الأعمال الأدبية الغربية تحمل في طياتها العديد من الميثات تنظمها نماذج عليا تتوافق مع الطبيعة.

---

[1] ينظر: سناء شعلان، "المناهج النقدية إلى أين؟ المنهج الأسطوري نموذجاً"، مجلة الجوبة ص 30.

[2] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري،د ط، إتحاد كتاب العرب، دمشق: 1999، ص37.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص338.

وقد خلص فراي من دراسته إلى تصور فحواه أنّ لا فرق بين الأدب والأسطورة إلى فرق قليل يكمن في الشكل، يتمحور في الانزياح الذي ينتجه النص الأدبي عن الأسطورة الأصل، حيث جعل مهمة النقد الأسطوري تكمن في إظهار مدى الانزياح الذي لحق بالأدب، ويذهب فراي إلى أنّ النقد الأسطوري يتكئ على فكرة الانزياح، حيث يُعتبر الأدب « أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، وهي البنية، وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة لا تغدو كونها تكرار لصورة مركزية مع بعض الانزياح،مع مطابقة كاملة أحياناً أخرى»[1].

إذن فراي وسع دائرة النقد الأسطوري حيث اعتبر أنّ هناك أنماط أدبية إلى جانب الأنماط الأولية و قد أقام نظريته على الميثة.

3- رؤية وهب رومية التقويمية من المنهج الأسطوري في نقد الشعر الجاهلي:

لقد لقي المنهج الأسطوري الرضا والاستهواء في نفوس كثير من الدارسين والنقاد العرب، حيث أصبح يوظف في سخاء في كثير من الدراسات العربية التي قام بها كُتابها في تطبيق هذا المنهج على بعض نصوص الشعر الجاهلي، كما فعل الدكتور "**نصرت عبد الرحمان**" في دراسته: "**الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**" وكتاب "**مصطفى ناصف**""**قراءة ثانية لشعرنا القديم**" وكذا دراسة "**علي البطل**" "**الصورة في الشعر العربي**"، وقد درس "**مصطفى الشورى**" كذلك الصور التي تشكلت عند الشعراء العرب الأقدمين من المادة

---

[1] هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص 33.

الأسطورية في دراسته " **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**" وكتاب "**حنا عبود** " "**النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري**"... إلخ.

وقد مضى الدكتور "**وهب أحمد رومية**" يستأنف النظر في شعرنا القديم وفي بعض ما قيل حوله من نقد معاصر فقدّم قراءة تحليلية ناقدة للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، الذي اعتبره نموذجاً للحداثة المموهة التي طغت عليها روح التجريب حيث « تعددت مناهج نقد النص الأدبي الجاهلي على نحو ما تعددت مناهج دراسة النص الأدبي عامة، وشهد المجتمع الأدبي العربي في العقود الثلاثة الأخيرة مرحلة هائلة من ((التجريب النقدي)) بكل ما تعنيه كلمة ((التجريب)) من الانبهار، والتشتت، والانتقاء، وعدم الوضوح واللّهفة إلى اللحاق ((بالحداثة))»[1]. ومن هنا فإنّ المنهج الأسطوري يعد واحد من الاتجاهات النقدية التي زادت النقد العربي المعاصر تأزماً، هذا المنهج « الذي غلت قدوره وفارت فوق شعرنا القديم فأوشكت أن تطفئ هذه النار وتحيلها رماداً، ولم يكن هذا الاتجاه – كما بينا – سوى ضرب من ضروب الحداثة المموهة»[2]. وقد تناول النّاقد الكتب التي تبنت المنهج الأسطوري في مقاربة الشعر الجاهلي بشكل عام بعيداً عن التخصيص، وذلك يعود لسببين « أولاً لما بينها من فروق، وثانياً لأنّنا نريد أن نفحص مدى الدقّة العلمية فيها ومدى اتساق منطق كل باحث فيما يقدمه من آراء

---

(1) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم و النقد الجديد، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص122.

وأحكام»[1]. ومن ثمة قام بتحليل ونقد بعض الدراسات منها كتاب "**الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**" للدكتور "**نصرت عبد الرحمان**" ودراسة الدكتور "**علي البطل**" "**الصورة في الشعر العربي**" و"**قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية**" للدكتور "**عبد الجبار المطلبي**" وكتاب "**التفسير الأسطوري للشعر القديم** للدكتور "**أحمد كمال زكي**" و"**عبد القادر الرباعي**" اللذان كتب مدخلاً إلى "**دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي**"، ونصّ على أنّه بحث في التفسير الأسطوري، وكذلك البحث الذي قدمه الدكتور "**مصطفى الشورى**" بعنوان "**الشعر الجاهلي ((تفسير أسطوري))**". ومن خلال تحليله ونقده لهذه الدراسات توصل إلى أنّ هذا النقد « نقد من الخارج يتحدث عن مصدر الشعر، ويغفل أركان الحقيقة الأدبية»[2]. ومن هنا يتبين لنا أنّ هؤلاء النقاد قد أسرفوا في رد هذا الشعر إلى مصدر وحيد هو الدين، حيث جرّدت هذه الرؤية هذا الشعر من حلته الجميلة ومضمونه الإنساني، لذلك يقول وهب رومية: « لا نغلوا ولا نخطئ إذا وصفنا هذا النقد بأنّه ((نقد لا فني)) وهكذا تغيب من هذا النقد القيم الفنية الجمالية كما تغيب منه القيم الإنسانية»[3]. إذن هذا تجلي واضح إلى المآل الذي آلت إليه تطبيقات النقد الأسطوري على الشعر الجاهلي فقد اندفع النقاد في غمرة الفرح بالتجريب دون تحديد دقيق فيما إذا كان هذا المنهج يتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة، حيث استطاع أنْ « يزيّف الواقع الشعري ويحط من قدره، ويجرده من حيويته، فتغيب منه صورة

---

(1) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص54.

(3) المصدر نفسه، ص 125.

الواقع الاجتماعي غيبة مطلقة، وتختفي منه صورة المرحلة التاريخية التي عاشها أصحاب هذا الشعر اختفاءً تاماً»[1]. ولذلك شهد هذا الاتجاه القصور في تفسير الشعر، وحتى يحتفظ باتساقه المزعوم اختار النقاد بعض شعاب هذا الشعر، فلا يكاد أحد منهم يضع قدمه إلاّ حيث وضع السابق قدمه كما أنهم اكتفوا بنظرة جزئية للقصائد مغفلين بقية الأجزاء « وهكذا تمزّقت القصائد بين أيديهم شّر ممزق وغدا الشعر الجاهلي في هذا الموكب الأسطوري المهيب رذايا تستودع في الطريق»[2]. أي أنّ هؤلاء النقاد لم يفلحوا في تفسير الشعر الجاهلي وفق هذا المنهج حيث،انشطرت القصائد بين أيديهم شر انشطار، بما جاروا على الشعر والشعراء « فالشعراء في رأي أصحاب هذا النقد لا يخلعون أحاسيسهم ومشاعرهم على كواهل الأشياء أو الحيوانات، ولا تربطهم بهذا الواقع الطبيعي أية صلة لأنّه– كما يدعون ببساطة – لا يلفت أنظار هؤلاء الشعراء ولا يثير انتباههم، فأبصارهم شاخصة إلى السماء الخالدة »[3]. لذلك يرى ناقدنا أنّ نقادنا العرب، لم يفهموا المنهج الأسطوري فهماً يليق بمفهومه لدى أنصاره في الغرب، الذين يعود لهم الفضل في نشأته خصوصاً فيما يتعلق بمفهوم الصور النمطية، وفي هذا الشأن يكتب « قد بدا لي أن نقدنا الأسطوري لشعرنا القديم مقداراً بل مقادير ضخمة من هذا ((التلفيق)) تفاقمت حتى عفت على أصوله الأولى وآية ذلك موقف هؤلاء النقاد من هذه الصور التي تتكرر في هذا الشعر كصورة المرأة، والثور الوحشي، وحمار الوحش وغيرها، فقد سمُّوا

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 122.

[2] المصدر نفسه، ص128.

[3] المصدر نفسه، ص122.

هذه الصور صوراً نمطية، وفهموها فهماً بعيداً كل البعد عن مفهوم ((الأنماط الأولية أو العليا)) التي تحدث عنها "يونغ" وطبّقها "فراي" في النقد»[1]. أي أنّ نقاد هذا الموقف اعتبروا التكرار في المواضيع الشعرية على أنّها صوراً نمطية بمدلولها الذي أقامه أصحاب هذا المنهج الأسطوري في الغرب، ومن ثمة كان تفسيرهم لهذا الشعر مبني وفق مفهوم مغلوط ،وبتفسيراتهم هذه « ذبحوا الشعر من الوريد إلى الوريد، وطاروا إلى أساطيرهم يستظلون ظلالها الوارفة، ويحملون بتاريخ غابر حاضر قادم من ريش وذهب وحرير»[2].

إذن المنهج الأسطوري في نظر وهب رومية من بين المناهج النقدية الوافدة إلى الثقافة العربية بحمولته الدلالية، والثقافية الغربية، لذلك لم يستطع النقاد العرب أن يفهموا فحواه فهماً دقيقاً كما أرساه أصحابه، لهذا السبب وقع العديد من النقاد خلال تطبيقاتهم في الغلط وهذا ما خلّف واقعاً نقدياً متأزماً.

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 127/126.

[2] المصدر نفسه، ص128.

الفصل الأول: الأسس المعرفية في بناء الفكر النقدي عند وهب أحمد رومية

المبحث الأول: النقد الماركسي والبنيوي التكويني

المطلب الأول: طبيعة النقد الماركسي

المطلب الثاني: الأسس النقدية للنقد البنيوي التكويني

المبحث الثاني: النقد البنيوي الشكلاني والخطاب الشعري

المطلب الأول: المهاد اللغوي للنقد البنيوي

المطلب الثاني: التحليل البنيوي للخطاب الشعري

توطئة:

يقوم البناء النقدي عند وهب أحمد رومية على أهم التيارات النقدية الوافدة من الغرب، وينتقي منها ما يخدم توجهه النقدي، وذلك بصياغة مفاهيم وبنائها لتستجيب ومتطلبات تحليل الخطاب العربي من أجل الوصول إلى مقاربة جديدة قادرة على التحاور وخدمة الخطاب العربي، ومن خلال دراستنا توصلنا إلى أنّه متأثر بالنزعة الماركسية، والبنيوية الشكلانية، والبنيوية التكوينية التي صرّح بها كمنهج لدراسته.

وتجدر الإشارة إلى أنّنا تناولنا النزعة الماركسية أولاً ثم البنيوية التكوينية لأنّها أشد ارتباطاً وتماسك بالماركسية، وبعدها تطرقنا إلى البنيوية والخطاب الشعري، وهذا كله بغض النظر عن آراء وهب رومية لأنّنا سنتحدث عنها في الجانب التطبيقي.

أولاً: النقد الماركسي والبنيوي التكويني.

1: طبيعة النقد الماركسي.

يقودنا البحث في العلاقة بين الإبداع الإنساني وصلته بالظروف المحيطة إلى استقراء التاريخ الفكري والفلسفي الذي حاول الكشف عن جسور التواصل ما بين الإنتاج الإبداعي والشروط الاجتماعية التي أنتجها، لهذا نجد الفكر الغربي قد مرّ بالعديد من التحولات الفكرية، وهذا ما اتضح بمجيء **كارل ماركس karl marx** بقلبه الأمور رأساً على عقب عندما ثار على كل المسلمات التي كانت سائدة في عصره وبالأخص المبدأ الهيجيلي، حيث كان الناس يعتقدون مع "هيجل" « أنّ أفكارهم وحياتهم الثقافية وأنظمتهم التشريعية ومعتقداتهم من إبداع عقل إنساني»[1]. لكن مع ماركس « كل الأنساق الفكرية نتاج للوجود الإجتماعي الفعلي»[2]. وإذا عدنا إلى الماركسية نقول بأنّها نظرية في الاقتصاد السياسي، لكنها طبقت على مسرح الأدب، نشأت في منتصف القرن التاسع عشر، بمساهمة كل من كارل ماركس وفردريك إنجلز frederich engels محورها الأساسي العلاقات الإنتاجية التي تحدث داخل المجتمع الإنساني، وفي هذا الصدد يقول ماركس:« إنّ مجموع العلاقات الإنتاجية هذه تشكل البنية الاقتصادية للمجتمع الذي يقوم عليه، بنية قانونية وسياسية عُليا تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي، وبتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية

---

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، د ط، دار قباء، القاهرة :1998، ص50 .

[2] المرجع نفسه، ص50.

بحركة الحياة الإجتماعية والسياسية والعقلية عموماً»[1]. وعليه فقد أولى كل من "ماركس" و"إنجلز" الواقع الاقتصادي أهمية كبرى واعتبراه الأساس المؤثر في البنى الأخرى، قيا ترى ماهي أقسام هذه البنى؟

يتشكل المجتمع في النظرة الماركسية من بنيتين: تحتية والأخرى فوقية، يقول ماركس في هذا الشأن: «من الضروري دائماً أن نميز بين التحول المادي للشروط الاقتصادية للإنتاج والتي يمكن تحديدها بدقة العلوم الطبيعية، وبين الأشكال الفنونية أو السياسية أو الدينية أو الفنية أو الفلسفية،أي الأشكال الإيدولوجية التي يعي البشر من خلال هذا الصراع ويناضلون ضده»[2]. ومن هنا نستخلص أنّ البنية الفوقية هي جملة الإيديولوجيات والأفكار السياسية والثقافية التي تشكل ارتكازاً على البنية التحتية التي تمثلها بدورها النظم الاجتماعية والاقتصادية، حيث يتم وضع الفن ضمن البنية الفوقية ويندرج في خانة الإيديولوجيا.

وتقول الماركسية بوجود علاقة جدلية بين القاعدة المادية "البناء التحتي للمجتمع، والبناء الفوقي الذي تشكل الثقافة والأدب أهم مكوناته". « وترى في البناء التحتي الطرف الرئيسي في المعادلة الجدلية، فالوجود المادي يحدد الوعي الاجتماعي ويتحكم في البناء الفوقي "الثقافة والأدب" ويوجه مسارهما. وبالرغم من تأثير البناء الفوقي في البناء التحتي، ولكن

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب: 2002، ص 324/323 .

[2] ك. نلوولف، ك. نوريس، أزيورن، موسوعة كمبريدج في النفد الأدبي، القرن العشرون، المداخل التاريخية والفلسفة والنفسية، ترجمة اسماعيل عبد الغني، منى عبد الوهاب، وآخرون، إشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 2005، ص 142/141.

يتأثر به بدرجة أكبر، لذلك يبقى البناء التحتي المحرك الفعلي في العلاقة الجدلية بين البنائين»[1].

وتتكئ النظرية الماركسية في دراستها على التاريخ، حيث اتخذت مقولة "فردريك جمسون" مبدأ لها « دائماً أنحُ منحى تاريخياً»[2]. ومن ثمة بات متوقعاً على كل من يلتزم بنظرية ماركس أن يراعيه في دراسة المنتجات الثقافية. كما أنّها ترى التطور التاريخي ليس عشوائياً، بل هناك قوانين تتحكم فيه على رأسها الصراع الطبقي، فالتاريخ في نظرها « ليس تكراراً للماضي بل حركة موجهة حركة تجاوز وانتقال ممّا هو قائم إلى مرحلة أعلى وأرقى من مراحل التطور الناجم عن قوانين الجدل أو الديالكتيك»[3].

إذن تتمثل إستراتيجية النظرية الماركسية في الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي ربطاً محكماً، فالأدب مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي وتطلعاً عليه « ولمعرفة قوانين الأدب تكفي معرفة قوانين التطور الاجتماعي. فهناك واقع محتضر والأدب المعبر عنه هو أدب رجعي، وهناك واقع ينمو في قلب المجتمع القديم والأدب المعبر عنه أدب تقدمي، وهناك طبقة بورجوازية ذات فئات عدة فلابد أن يكون هناك أدب تنعكس فيه سياسات هذه الفئات»[4]. ومن هنا توصل الماركسيون إلى ضبط التجربة الداخلية للعمل الأدبي، بواسطة إسقاطها على التجربة الخارجية عن طريق نظرية الانعكاس « التي كانت مرتكزاً أساسياً في الدراسة

---

(1) عبده عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العدد1، المجلد28، يوليو1999، ص16/15.

(2) ك، نلوولف، ك، نوريس، ج، أزيورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ص141.

(3) عبدة عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، ص15.

(4) حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، د ط، إتحاد كتاب العرب، دمشق: 1999، ص37/36.

الماركسية، فالإنتاج الأدبي لابد أن يتطابق مع العملية التاريخية أو "الشكلية" عن طريق علاقة جدلية، والقوانين الأدبية هي تلك القوانين التي ترصد العلاقة الجدلية بين الأدب كبنية فوقية والواقع المادي كبنية تحتية»[1].

وعلى هذا فإنّ الأدب من المنظور الماركسي مرتبط بالتغيرات التي تطرأ على المجتمع، فلابد أن يتغير إذا قامت الثورة وأطاحت بالبنى الأساسية للمجتمع، ليصبح أدباً جديداً معبراً عن الشرائح الاجتماعية الصاعدة. وفي ضوء ذلك أعاد الماركسيون النظر في أمرين هما: طبيعة الأدب، وغاية الأدب.

أولاً: طبيعة الأدب: رأوا أنّه انعكاساً للواقع، ونظرية الانعكاس تبطل في نظرهم الكثير من المفاهيم النقدية السائدة، فقد أحبطت فكرة الإلهام التي نادى بها أفلاطون وأرسطو ونقاد الرومانسية، وبعض الجمالين.

ثانياً: غاية الأدب: مرتبطة بموقف الأديب من الصراع الطبقي الذي يسود المجتمع، فهدف الأدب يحدد من خلال نصرة إحدى الطبقتين، وإذا كان المجتمع يشهد تحولاً تتقلد فيه الطبقة العمالية مثلا مقاليد السلطة، فإنّ غاية الأدب في هذه الحالة هي الدفاع عن مكاسب الطبقة[2].

---

(1) حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص37.

(2) ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة، عمان: 2003، ص68.

إذن لقد تبنى النقاد الماركسيون شعاراً فحواه، أنّ التأثيرات الاجتماعية للفن والأدب، فلا نستطيع أبداً أن نتحدث عن الأدب كما لو كان مجموعة ثابتة من الأعمال الأدبية، فالتغيرات الاجتماعية أنتجت موضوعات لم تكن لها من قبل وجود، لذلك أصبحنا ننظر إليها على أنّها موضوعات فنية مشحونة بقضايا اجتماعية، غير أنّه هنا يجب أن نشير إلى أنّ الوجود الاجتماعي يحدد الوعي الاجتماعي، ولكن الوعي الاجتماعي يؤثر بدوره على المجتمع، وليس هذا التأثير ضروري فقط لتحقيق التغيرات « بل إنّ الفكرة في بعض الأحيان هي التي تقوم بدور خطير، ويكون صدق الشعارات حينئذ حاسماً»[1].

ولقد اكتشف ماركس خلال دراسته المكثفة للتناقضات الخاصة بالرأسمالية في عصره قانون الصلة بين علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج العام، لهذا إذا أراد أن « يكون الفنان عظيماً بقدر معرفته التعبير عن العام من خلال الخاص في سعيه لبلوغ ما هو نموذجي»[2].

والمتتبع للمجهودات النقدية الماركسية لابد أن يلاحظ اتجاهين يصغانه: « إحداهما نقد غارق في الإيديولوجية، متعصب للتغير الاقتصادي للثقافة، يطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزينة للمجتمع بما تتضمنه من صراع طبقي، ويهاجم ما خالف ذلك، والآخر معتدل يعترف باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز به الإيديولوجيا البورجوازية إلى حد يمكنه فيه أن يعكس الواقع الموضوعي لعصره»[3].

---

[1] جورج بوليتزر، جي بيس موريس كافين، أصول الفلسفة الماركسية، تعريب شعبان بركات، الجزء الأول، د ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت: د ت، ص230.

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص324.

ولعل أبرز منظري النقد الماركسي نجد **جورج لوكاتش George lekace** الذي درس الرواية كجنس أدبي في ضوء اِرتباطها بتطور المجتمع الأوروبي في مرحلته الانتقالية مع مجتمع إقطاعي إلى مجتمع رأسمالي بورجوازي، وقال مقولته الشهيرة: « الرواية هي ملحمة العصر البورجوازي»[1]. ومن هنا كان لابد من قراءة التراث قراءة مبنية على الجدلية التاريخية، أي قراءة الأدب وقراءة الثقافة مثل قراءة القانون والسياسة والأفكار، والإيديولوجيا، واعتبارهما نتائج وأدوات سلطة، وهي في نهاية المطاف اقتصادية واجتماعية.

وقد مثلت أفكار لوكاتش أكثر ترابطاً في هذا المجال، من خلال دراسته النقد حول الجنس الروائي، إذ يقول: « تنزع كل رواية عظيمة بصورة تناقضية ومفارقة بالتأكيد نحو الملحمة وبالتحديد فإنّ هذه المحاولة وفشلها الضروري هما أصل عظمتها الشعرية»[2].

وتوصل لوكانتش من دراسته إلى أبرز ثلاثة أنماط هيكلية للرواية في القرن التاسع عشر هي:

«أولاً: الرواية المثالية المطلقة: التي يميزها نشاط البطل ووعيه الذي يكشف عن ضيق أفق في علاقته بالعالم المعقد.

ثانياً: الرواية النفسية: التي تهتم قبل كل شيء بتحليل الحياة الجوانية ويميزها سلبية البطل، ووعي متحرر ،وأكبر، يرضي بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد.

---

[1] عبدة عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، ص18.

[2] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1997، ص185.

ثالثاً: الرواية التربوية: وتنتهي بالحصار الذي يفرضه البطل على نفسه »[1].

وينسب إلى جورج لوكاتش أنّه جدّد النقد الماركسي على قاعدة المغايرة والاختلاف، حيث مزج بين النظرة التاريخية والنظرة الاجتماعية في كتابة الرواية التاريخية، فالسلوك الذي يتجلى لدى شخصيات الرواية التاريخية، فلا يمكننا معرفته من خلال المؤلف فقط، وإنّما لابد من معرفة السلوك الاجتماعي، وهذا يتطلب بطبيعة الحال دراسة الزمن التاريخي الذي يصوره، وعلى هذا « فإنّ النزعة الاجتماعية في الأدب من المنظور الماركسي الجديد يختلف عنه عند غيره، حيث يضفي عليها الطابع الإجتماعي»[2].

إذن "جورج لوكاتش" ينقاد إلى رسم مشهد عام للمجتمعات التي تقاسمت التاريخ عليه « فإنّ التطور الأدبي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتطور الاجتماعي، حيث أنّ البنية الأدبية متصلة بلحظة جدل فلسفية، فثمة شكل أدبي يتناسب مع كل مرحلة من مراحل التاريخ الإجتماعي»[3].

وانطلاقاً من هنا عرّف لوكاتش المنهج الجدلي قائلاً:« إنّه منهج بسيط جدًا يتكون أولاً وقبل أي شيء من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية بعناية، والتي فوقها لنقل أقيم وجود

---

(1) فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية، الجزء الثاني، ط2، دار المعارف للأوطان، الجزائر: 2009، ص56.

(2) إبراهيم خليل محمود، النقد الأدبي الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر، عمان: 2003، ص69.

(3) جان ايق تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ط1، دار بلفون، باريس: 1994، ص116.

تولستوي والقوى الاجتماعية الواقعية التي تحت تأثيرها تمت شخصية تولستوي »[1]. والجدير بالذكر هنا أنّ جورج لوكاتش في محاضرة ألقاها عن "تولستوي"، وصفه بأنّه كاتب فلاح، فقام أحد المستمعين بالاحتجاج على هذا الوصف الذي أطلقه لوكاتش على كاتب معظّم من شخصياته من بين الأرستقراطيين والبورجوازيين والموظفين، فأجابه لوكاتش« بحق بأنّه لا يعرف القراءة إذا لم يكن قد أحس بالفلاح المختفي الذي كان يقف وراء الكونت تولستوي ويوجه قلمه عندما يتخيل ويصف جميع تلك الشخصيات المنتمية إلى تلك الطبقات الحاكمة»[2].

إنّ أعمال لوكاتش لا تنفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة، حيث عمل على تطوير النظرة الواقعية للأدب، ومن هنا كان لابد من وجود نمط من التناقضات المتميزة داخل العمل الأدبي، تكشف عن وضع اجتماعي معين، لذا جاء بمصطلح "**الإنعكاس Reflection**" الذي يبرز في عمله كله، فقد رفض النزعة الطبيعية العملية التي كانت سائدة في الأعمال الروائية أنداك في أروبا، وحاول ترسيخ النظرية الواقعية القديمة التي تنظر إلى الرواية على أنها انعكاساً للواقع، وهذا الانعكاس يكون أكثر صدقاً وحيوية وفعالية للواقع بمجرد وصف المظهر السطحي، أي يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية، وفي هذا الصدد يقول: « إنّ الانعكاس يمكن أن يكون عينياً بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن

---

(1) انريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة: 1991، ص123.

(2) لوسيان غولدمان، يون باسكاوي، وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: 1986، ص25.

أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، بتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة، بل يعكس العملية المتكاملة للحياة، ومع ذلك يظل القارئ دائماً على وعي بأنّ العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكن شكل خاص من أشكال انعكاسه»[1]. وانطلاقاً من هذه القضية ميز لوكاتش بين الأدب الواقعي والأدب الغير الواقعي على الأساس التالي «حيث أنّ كل عمل أدبي إذا كان لا يدعو إلى تغيير الواقع فهو أدب غير واقعي، حتى وإن كان يصوره ويعكسه، وعلى هذا فإنّ الواقعية في العمل الأدبي تتجلى من خلال المنظور التاريخي والمستقبلي الذي يشمل عليه هذا العمل»[2].

ولقد شجعه التفريق بين الأدب الواقعي وغيره إلى التفريق بين الطبيعة والواقعية، ويضرب لنا مثالاً عن ذلك من خلال المثال المزدوج لكل من "**إميل زولا وأنوريه دي بلزاك**"، «وكاتب مثل إميل زولا عني بتمثيل الواقع بكل ما فيه من تفاصيل صغيرة ودقيقة في رأي لوكاش ليس واقعي، وإنّما طبيعي إذا ما نظرنا إلى ما نادى به "جدانوف" وأمثاله، بإطلاق القوى الكامنة في شخصياته أكثر مما عني بصدق التمثيل للواقع، فجاءت شخصياته متوافقة مع القوة الصاعدة للبورجوازية التي طرحت نفسها بديلاً لطبقة النبلاء والإقطاع»[3]. وعليه فإنّ الواقعية من المنظور اللوكاتشي، هي علاقة الأدب بجدلية التاريخ، حيث أنّ التاريخ جزء من المجتمع، ولا نستطيع أن نفصله عليه.

---

(1) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص25.

(2) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص70/69.

(3) المرجع نفسه، ص70.

وعلى وجه الجملة كان النقد الماركسي أقل حساسية من هذا، فقد قنع بتفسير العمل الإبداعي بالرجوع إلى أصوله الاجتماعية من خلال النظر إلى موقعه في طبقة ما، أو الحكم على الأديب حسب الميل الذي يظهره مؤيدا للقضية السياسية الاقتصادية التي يؤثرها.

2: الأسس النقدية للنقد البنيوي التكويني.

تعد البنيوية التكوينية من بين النظريات النقدية التي طرحت نفسها في الساحة النقدية المعاصرة كردة فعل على الإنتقادات التي طالت النقد البنيوي، كاتهامه بالنظرة الانغلاقية للأدب، وتجاهل التاريخ تجاهلاً تاماً، وإهمال المعنى، وكذلك باعتبارها شبه علم، فهي تخبرنا برسوم بيانية وجداول معقدة، وبأشياء نعرفها مسبقاً. ولذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب، وإنّما مؤذية، لأنها تجرد الأدب، لذلك صار لزاماً على النقد أن يجد لنفسه حلاً يعصمه من هذا الزلل، وعليه لمع نجم البنيوية التكوينية مع المؤسس الأول لها، الفيلسوف والناقد **لوسيان غولدمان** Lucien Goldmann الذي كان له الفضل هو وأستاذه "جورج لوكاتش" في الخروج من جلباب النظرة الانعكاسية الآلية التي تعتبر الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، « ومن هذا المنطلق صنّف "لوكاتش" الأعمال الأدبية الكبرى واصفاً إياها بأنّها تلك الأعمال التي لا تتوقف عند العكس الخارجي للواقع، بل تسعى إلى توظيف ثرائه وتنوعه في صورة من الانسجام غير المخل بالقيمة الفنية»[1]. أي محاولة التفريق بين العوامل الخارجية والقيم

---

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2008، ص247.

الفنية، ومنه نجد أنّ البنيوية التكوينية قد زاوجت بين الواقعية الاجتماعية وعلم الجمال متميزة عن النظريات السابقة.

ويجمع "لوسيان غولدمان" بين الفكر الماركسي والفكر البنيوي، فمن جهة تهتم الماركسية بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية كمؤثرات في الإنتاج الأدبي، ومن جهة تهتم البنيوية ببناء النص فقط، ويظهر أنّه يجمع بين الشكل والمضمون، أي بين بنية النص والعوامل الخارجة عنه والمؤثرة فيه، من منطلق أنّ الكاتب يتأثر بالواقع الذي يعيش فيه.

ويبدو لنا في هذا الموقف صراع الداخل والخارج بين البنيويات الشكلية والبنيويات التكوينية، حيث نجد الأولى تنشد الانغلاق والانزواء داخل غلاق النص، بينما الثانية تبحث في العوامل الخارجية كأساس جوهري لفهم النص «لذلك فإذا كانت البنيوية التكوينية تمد جسراً بين علم الاجتماع والبنائية المعاصرة، عندما نقول بضرورة تحليل بنية العمل الروائي الداخلية، فإنّها أيضاً تمد جسراً آخر بين علم الاجتماع وعلم النفس، عندما لا تنفي تدخل عامل اللاوعي الفردي في بناء العالم الروائي والإبداعي بشكل عام»[1]. إذن "لوسيان غولدمان" يقدم مساراً منهجياً لدراسة النصوص الأدبية من منظور بنيوي تكويني، ويتضمن هذا المسار مفهومين متلازمين، ومتكاملين يمثلان الأطروحة المركزية للبنيوية التكوينية هما: "البنية Structure والتكوين Genèse" ويعتبران الأساس الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية، حيث أنّ المرحلة الأولى كما ذكرناها هي المتعلقة بدراسة البنية وفهمها« إذ أنّ تحليل النص

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت:1990، ص68.

ينبغي أن ينطلق من بنيته الداخلية ذاتها، وأن لا يضاف إليها شيء خارج عنها، وأن تكون دائماً غاية البحث في النص هي التوصل إلى معرفة "بنيته الدالة" التي يمكنها أن تلخص مدلوله العام»[1]. بينما المرحلة الثانية هي المرتبطة بدراسة التكوين «أي ربط العمل بالبنى الفكرية الموجودة خارجه»[2]. وذلك بتفسير هذا العمل، و إدراك وظيفته ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي.

وعلينا الإشارة إلى أنّ جذور البنيوية التكوينية بقيادة "لوكاتش وغولدمان" تعود إلى التيار "الهيجيلي" مع الفلسفة المثالية، حيث نجد غولدمان « ينتقل بعد ذلك إلى الخلفية الفلسفية التي كانت وراء أعماله فيجدها ممثلة في الفلسفة المثالية "لهيجل"»[3].

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ جل المفاهيم التي تأسس عليها فكر غولدمان مستقاة من عند لوكاتش، إلاّ أنّه تميز عنه بالدقة والتعمق الذي عالج بهما بنية العمل الأدبي. لذلك «عندما ننتقل إلى غولدمان Lucien Goldmann نجد لديه صيغا متكاملة المعالم لخطوات نقد سوسيولوجي يستند إلى أفكار لوكاتش، إذ أنّ الميزة الأساسية التي تطبع التصورات النقدية لدى غولدمان كامنة في ذلك التنظيم الذي نتج عن إعادة بناء أفكار لوكاتش على وجه شديد الإحكام، مع تأسيس عدد من المفاهيم المحددة وبلورتها»[4].

ولعلّ من بين أهم المفاهيم التي جاء بها لوسيان غولدمان نجد:

---

(1) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص67.

(2) المرجع نفسه، ص68.

(3) المرجع نفسه، ص64.

(4) المرجع نفسه، ص66.

(مفهوم **رؤية العالم، الفهم، التفسير، البنية الدالة، الوعي الفعلي، الوعي الممكن، التماسك، الشمولية)**. وقبل أن نقوم بشرح هذه المفاهيم لابد لنا من الإشارة إلى أنّها تكمل بعضها بعض فيصعب فصلها.

***مفهوم رؤية العالم:**

تعتبر أطروحة رؤية العالم من الأطروحات النقدية والفكرية التي قامت عليها البنيوية التكوينية على الصعيدين الإجرائي والنظري. وقبل التطرق لدراسة هذه الأطروحة من منظور غولدمان لابد لنا من الإشارة إلى جملة التصورات التي أطاحت بهذا المفهوم « فمن الناحية التاريخية يعتبر "**ديلكي**" أول من استعمل مفهوم الرؤية للعالم، وقد أوضحه في كتابه "مدخل لدراسة العلوم الإنسانية حول الأساس الذي يمكن أن تقيم عليه دراسة المجتمع والتاريخ" وخصّه في مرحلة تالية بمؤَلف مهم هو "نظرية النظرات إلى العالم حول فلسفة الفلسفة"»[1].

بالإضافة إلى "ديلكي" نجد مفكرون آخرون في هذا السياق، أمثال "جورج لوكاتش" و"ماكس فيبر".

ويعد مفهوم رؤية العالم من أكثر المفاهيم زئبقية لصعوبة حصرها في مفهوم جامع، لذلك نحاول أن نوجز بعض تعريفاتها:

يعرفها غولدمان بأنّها « منظومة من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء طائفة أو فئة أو طبقة أو قطاع وتضعهم في معارضة أو مواجهة أو تناقض مع

---

(1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن: 2010، ص59.

الطوائف الأخرى »[1]. وبهذا التعريف تصبح الرؤية للعالم تتجاوز حدود الفردية إلى حدود الجماعة، فهي تلك التطلعات والأحلام الممكنة التي يحلم بها أفراد مجموعة اجتماعية معينة، وتختلف من طبقة إلى أخرى، فتطلعات الطبقة البورجوازية تختلف عن تطلعات الطبقة الكادحة، وتبقى هذه التطلعات كامنة في وعي الطبقات حتى تحظى بكاتب عظيم يعيد صياغتها برؤية للعالم متكاملة، حيث « رؤية العالم تشكل جوهر الظاهرة الاجتماعية التي يدعوها علماء الاجتماع الوعي الجماعي»[2]. وهي أيضاً « نسق من التفكير يفرض نفسه»[3].

إذن رؤية العالم تعد جوهر البنيوية التكوينية، فهي تكسر كل النظريات القائمة بين الداخل والخارج، ومنه ماهي إلاّ وسيلة تقودنا إلى تحليل البناء الشكلي دون الوقوف عند حدود الشكل، كما هو الشأن في بعض المناهج النقدية الحديثة، بل تتجاوزه إلى محاولة فهم الإيديولوجي والاجتماعي، وهذه العملية تجعلنا نميز بين ما هو جوهري وما هو عرضي داخل العمل الأدبي « فالرؤية لا تقع خارج النص، وإنّما تكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الأدبي بوصفه تركيباً خاصاً بالبنية العامة التي تضفي عليه طابعه الفني »[4]. وعليه يقر غولدمان بِازدواجية العلاقة في العمل الأدبي "الداخل والخارج" « حيث أضحى الوصول إلى جوهر الرؤية لا يكون إلّا بتحليل لغة النصوص، بهدف الكشف عن هيكلية النص

---

(1) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، د ط، الشركة العالمية للنشر، مصر:2003، ص568/567.

(2) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص257.

(3) لوسيان غولدمان، بول باسكاوي، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص15.

(4) نور الدين صدار، البطولة، الإنسان، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر، مقاربة بنيوية تكوينية، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والإجتماعية، المجلد 37، العدد2، 2010 ص374.

الأدبي، يتضمن رؤية العالم ماضيه وحاضره ومستقبله، ولكن لا يهمنا ما يعكسه النص الأدبي عن صاحبه بقدر ما يهمنا ما يعكسه النص من خلال تفسير تلك الرؤية وكشفها عن المجتمع»[1].

كما أنّ رؤية العالم لا تتحقق إلاّ بتوفر خاصيتين هما: "**الشمولية**" و"**التماسك**"، ومصطلح الشمولية حسب غولدمان، يوحي بالنظر إلى الظاهرة في كليتها، وينبذ كل عمل يكتفي بأن يصور جزءاً أو أجزاءً منها، فالجزء لا معنى له بمعزل عن الكل، لهذا كل رؤية للعالم لا تسير نحو النظرة الشمولية رؤية قاصرة أو اللا رؤية، وقد مثّل جمال شحيد لمبدأ الشمولية بالعلاقة الحميمة بين التفاحة والشجرة « فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة، ولكنّها تصبح أهم وأشمل إن لم تفصل عن الشجرة والمحيط الذي عاشت فيه »[2].

وإلى جانب اِتصاف الرؤية للعالم بخاصية الشمولية، فإنّها أيضاً تتصف بخاصية التماسك والانسجام، حيث أنّ « البنية الداخلية في الأعمال الفلسفية أو الأدبية أو الفنية العظمى، صادرة عن كون هاته الأعمال تَعبر في مستوى يتمتع بانسجام كبير عن مواقف كلية يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر، والعلاقات بين هؤلاء وبين الطبيعة»[3]. إذن رؤية العالم حسب غولدمان متماسكة، وهذا التماسك هو الذي يحقق لها تجاوز حدود الوعي الجمعي، الذي عليه أن يحقق أكبر درجة من التماسك والتلاحم، وفي هذا الشأن يُعبّر صاحب نظريات معاصرة « وعندما يصل

(1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص61.

(2) المرجع نفسه، ص61.

(3) المرجع نفسه، ص62.

الوعي الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلي التي تصنع كلية متجانسة من التصورات عن المشكلات التي تواجهها الطبقة، وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولاً لتصنع بنية من التصورات الاجتماعية والكونية، وعندما يحدث ذلك يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم»[1].

هذا فيما يخص مفهوم رؤية العالم وارتباطها بالشمولية والتماسك، ونواصل الحديث عن المفاهيم الأخرى التي اِرتبطت بها.

***مفهومي الوعي الفعلي والوعي الممكن:**

إنّه لمن المعقول قبل الحديث عن مفهومي الوعي الفعلي والوعي الممكن التوقف عند ماهية "الوعي" كما حدّده غولدمان، حيث يقول هو: « مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل»[2]. فلكل واقعة حدثت وعي بها بواسطة وجود ذات عارفة وموضوعاً للمعرفة، ويشترط في الذات أن تكون بنية جد متغيرة يندرج ضمنها في آن الفرد والجماعة، أو عدد معين من الجماعات، وعندما يكون موضوع المعرفة أو أيّة واقعة تاريخية أو اجتماعية فإنّ الذات والموضوع « ينطبقان كلياً أو جزئياً، ويكتسب الوعي طابعاً انعكاسياً تقريبياً»[3].

والجدير بالذكر هنا هي المشكلة التي تصادفنا أثناء دراسة أي واقعة وعي، وهي مشكلة درجة ملائمتها للموضوع، وهي نسبة ملائمة لا يمكن أن تكون كلية أبداً، ولكي تكون كذلك

---

[1]جابر عصفور، نظريات معاصرة، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت، ص110.

[2] لوسيان غولدمان، بون باسكاوي، وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص34.

[3] المرجع نفسه، ص34.

لابد من اتصال الوعي بمجموع الكون والتاريخ، حيث أنّ « كل واقعة اجتماعية هي من بعض جوانبها الأساسية واقعة وعي، وكذلك كل وعي هو قبل كل شيء تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب»[1].

والوعي يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، أولهما يسميه غولدمان"الوعي الفعلي" أو "الوعي الواقع" ويمثل « مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواءً في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجمعات الأخرى»[2]. وينحصر في مجرد وعي بالحاضر، حيث أنّ الجماعة تدرك حالتها الراهنة، وما وتحتويها من ملابسات. وثانيهما يسميه الوعي الممكن، وهو الذي ينشأ من الوعي الفعلي، ولكنّه يتجاوزه ليشكل الوعي المستقبل، لأن الوعي بالحاضر أو الواقع لابد أن يُولّد وعياً بإمكان تغيره وتطويره، حيث أنّ « الوعي الممكن هو الذي يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة »[3]. إذن الوعي الممكن يبحث عن جملة من الإمكانات التغيرية من أجل قلب الواقع، كما أنّ الوعي الفعلي هو الإدراك الذي تملكه طبقة اجتماعية ما، في حين الوعي الممكن هو إنتاج عبقرية فردية تعبر عن الجماعة، فالجماعة تعي بحالاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية... ولكنّها تفتقر لرؤية تحرك فكر الجماعة وترسم مستقبله، فيأتي المبدع العبقري ليُعبّر عن هذه الجماعة، وفي هذا الشأن يُعبّر صاحب النقد الروائي والإيديولوجيا « فمضمون أية رواية لابد أن يعكس مكونات الوعي الممكن لجماعة

---

[1] لوسيان غولدمان، بون باسكاوي، وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص35.

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص69.

بشرية محددة »[1]. ومنه الوعي الفعلي متعلق بجماعة ما، بينما الوعي الممكن يتعلق بالفرد أي الذات المبدعة. كما أنّ الوعي لا يكون ممكناً إلا إذا سبقه وعي فعلي، لذلك « يرى غولدمان أنّ الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، وإنّما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أنّ الأديب وإن كان فرداً لكنه يختزل ضمير الجماعة التي ينتمي إليها»[2].

***مفهوم البنية الدلالية.**

ينطلق غولدمان في تصوره للبنية الدالة من نقده للمقولات النقدية التي حفل بها النقد الماركسي في دراسته الاجتماعية، حيث أنّ البنية الدلالية لا تتحقق على مستوى الشكل الداخلي للنص فقط، بل لابد من إدماجها في بنية الواقع الاجتماعي التي تفسرها، وهذا ما جعل غولدمان يميز بين مرحلتين يساهمان في الوصول إلى البنية الدلالية، هما مرحلة الفهم ومرحلة التفسير، وفي هذا الصدد يعبر صاحب النقد الروائي والإيديولوجيا « تحليل الرواية ينبغي أن يتجه في المقام الأول إلى بنية العمل الداخلية، وهذا ما يسميه غولدمان مرحلة الفهم La comprehensions، ومن المعروف أنّ غولدمان لا يقف عند هذا الحد، ولكنّه يقول أيضاً بضرورة الانتقال إلى المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي تؤكد انتماء منهجه إلى سوسيولوجيا الأدب، ويطلق عليها مرحلة التفسير Lexplecations»[3]. أي أنّ مرحلة الفهم هي الأولى في سياق تحليل النصوص الأدبية، وتقتضي هذه الأخيرة البحث في بنية

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا ، ص69.

[2] صلاح فضل، في النقد الأدبي، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2007، ص34.

[3] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص68.

النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية بقطع الصلة بالواقع الخارجي، حيث يؤخذ النص كوحدة متكاملة دون إضافة من أي نوع، فهي عملية « تقتصر على النص الأدبي معزولاً عن المؤشرات الخارجية، والتي دون شك تلعب دوراً هاماً في تكوينه»[1].

أمّا مرحلة التفسير فيتم خلالها إدراج البنية النصية في البنية الاجتماعية، وذلك بالبحث في البنية التي تكوّن فيها النص الأدبي، فهي « عملية ثانية تنظر إلى العمل الأدبي في مستوى آخر خارجي، يعني أنها تعمل على ربطه ببنية أوسع وأشمل»[2].

وقد مثّل "جمال شحيد" لتكامل هذه الثنائية بعلاقة التفاحة بالشجرة التي كونتها، والمحيط المناخي والزراعي الذي عاشت فيه « فلا يمكن عزل التفاحة عن الشجرة، وبالمنطق نفسه لا يمكن عزل الفهم عن التفسير، فهما مصطلحان مترابطان»[3].

وممّا ذكر سابقاً فإن الفهم هو عملية مقاربة للدلالة داخل البنية النصية، بينما التفسير هو البحث عن الدلالة خارج هذه البنية، وبهذا التصور يؤديان وظيفة تكاملية

---

(1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص63.

(3) المرجع نفسه، ص63.

ثانياً: النقد البنيوي الشكلاني والخطاب الشعري.

1: المهاد اللغوي للنقد البنيوي:

يعتبر المنهج البنيوي مثالاً للتحول الجذري الذي عرفته العلوم الإنسانية في القرن العشرين، ورؤية جديدة لمراجعة التصورات السائدة، والتقاليد التي رسختها الأفكار السابقة لهذا القرن، في الساحة النقدية والأدبية. وممّا هو معروف منذ زمن بعيد « أنّ العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، لا ينفك يعبر عن ذاته ومشاعره، والعمل الجيد هو نقل راق لحقيقة الحياة الإنسانية »[1]. أمّا مع البنيوية فتفاجأنا بترسيخ بعض الأفكار من قبل موت المؤلف، وأولوية الدراسة التزامنية على التاريخية وانغلاق النسق...إلخ.

ومصطلح البنيوية حسب تعبير الدكتور يوسف وغليسي في بحث أعدّه بعنوان "البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية" على أنّه العنوان الجامع الذي أبدعه **رومان جاكبسون R. Gakobson** عام 1929 لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ اللغوية، بدعوته إلى تحليل النصوص من خلال بنيتها اللغوية، والتنظيم الصوتي المستقبل لدوالها من خلال العلامة الدالة، وهذا يعني أنّ البنيوية هي حصيلة الدراسات اللغوية الحديثة بزعامة فيرديناند دي سوسير Ferdinand Desoussur، عبر محاضراته الشهيرة التي كانت عصارة ثلاثة فصول دراسية بجامعة جنيف، خلال الفترة الممتدة ما بين "1906-1911" بعد وفاته بثلاثة سنوات، برعاية تلميذيه "شارل باليه وآلبير سيشهاي" تحت عنوان

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص87.

(محاضرات في الألسنية العامة)، وعليه فإنّ القرن العشرين شهد ميلاد مدارس وظيفية على رأسها المدرسة البنيوية بكل اتجاهاتها.

والبنيوية في أصلها اللغوي اشتقت من كلمة Struer وتعني البناء في اللغة الفرنسية Structur وتحمل عدة دلالات، منها النظام ordre، التركيب coustition، الهيكلية organisation، الشكل Forme، بالإضافة إلى استعمال مختلف العلوم لهذا المصطلح، كعلم الاجتماع، الاقتصاد، الكمياء، الجيولوجيا، الرياضيات، الفلسفة...إلخ.

والواقع أنّ المعنى الدقيق لكلمة Structure لم يتم تحديده إلاّ مع مدرسة براغ اللغوية، إذ يعني « الترتيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللغوي »[1]. إذن البنيوية نشأت من لدن الدراسات اللغوية، وثمّة ما يعزز هذه النظرة في الكثير من الكتابات البنائية، وبالأخص كتابات خصومهم، فالمفكر الفرنسي "بول ريكير" مثلا يقول في كتابه "صراع التأصيلات" «إنّ أفضل وسيلة للهجوم على البنائية هي التركيز على أصولها اللغوية، فالرأي السائد إذن هو أنّ اللغويات لم تكن كجرد مصدر للإلهام، وإنّما مثلت نموذجاً اِتبعه المفكرون البنائيون، ويمكن في ضوئها اكتشاف الجوانب المشتركة بينهم جميعاً، رغم ما يوجد بينهم من اِختلاف»[2].

---

(1) نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، دط، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة: دت، ص16.

(2) أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، دط، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة: 1995، ص67.

وكذلك ما أقره الباحث "**ديان ما كدونل**" في كتابه الذي أصدره حديثاً (نظريات الخطاب)، حيث يقول: « إنّ العمل الذي يشكل رشيم الألسنية البنيوية هو عمل سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، الذي تبنته البنيوية في اللسانيات»[1].

وممّا ذكر سابقاً فإنّ البنيوية اشتقت جل مفاهيمها، وأفكارها من الدراسات اللغوية بزعامة فيرديناند دي سوسير عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة، التي يمكن من خلالها وصف الأنظمة اللغوية، فهو يعنى بوصف اللغة من حيث هي تنظيم قائم بذاته، حيث قرّر « أنّ موضوع الدراسات اللغوية الوحيد، والحقيقي هو اللغة التي ينظر إليها كواقع قائم بذاته يبحث فيها لذاتها»[2]. إذن اعتبار اللغة نسق من العلامات، وكل علامة ذات طبيعة مركبة، وهي توليفية من دال ومدلول، أما الدال Signifant فهو الدورة الصوتية، والمدلول Signife هو الصورة الذهنية، ومن ثمّة فإنّ العلامة اللغوية تربط بين الصورة الذهنية للشيء المادي وما يقابلها من أصوات، وفي هذا يقول: « الصورة الصوتية ليست هي الصوت المادي لأنّه شيء فيزيائي محض، بل انطباع هذا الصوت في النفس والصورة الصادرة عما شاهده حواسنا، فالدليل اللغوي كيان نفساني ذو وجهين هما الدال والمدلول»[3].

أمّا طبيعة العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول فيقول عنها سوسير بأنّها اعتباطية ولا يعني ذلك « أنّ الدليل اللغوي وحده حرة فالمقصود بالاعتباط عدم خضوع العلاقة المجودة

---

(1) ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ت. ثائر ديب، ط2، دار الفرقد، دمشق: 2008، ص96.

(2) نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، ص68.

(3) شفيقة العلوي، محضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ط1، أبحاث للترجمة و النشر، بيروت: 2004، ص13.

بين الدال والمدلول إلى تعليل عقلاني»[1]. وبهذا يكون دي سوسير قد عارض الإعتقاد القديم الذي ينظر إلى اللغة على أنّها قائمة أشياء مناسبة للأشياء الطبيعية.

وقد قام سوسير بإنجاز جديد في حقل الدراسات اللغوية من خلال تفريقه بين اللغة والكلام، حيث قال: « إنّ اللغة والكلام عندنا ليس شيء واحد وإنّما هي منه بمثابة قسم معين وإن كان أساسياً والحق يقال»[2]. وعليه فإنّ اللغة نتاج اجتماعي لملكة الكلام، ومجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليتمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة، أي اللغة ملكة فطرية اجتماعية والكلام هو النشاط الفعلي الفردي لهذه الملكة.

ولأن البنيوية قد انتصرت في دراستها للنصوص للداخل على حساب الخارج، حيث عدّت النص نسق لغوي معزول عن أي نظام خارجي، حيث تهتم برصد علاقات الوحدات وكيفية ترابط البنى، إذ تعرّف البنية أصلاً على أنها « كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداها، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفصل علاقته بما عداه»[3]. وعليه فإنّ البنيوية كمشروع نقدي وجدت في الدراسات اللغوية ضالتها، التي ضل النقد الأدبي يبحث عنها منذ بداية القرن العشرين، وهو تحقيق عمليته وذلك من خلال تعاملها الجديد للغة عن طريق البحث عن وظيفتها داخل النصوص الأدبية، إذ تنظر إليه « كعلم ذري مغلق على نفسه وموجود بذاته فتدخل تبعاً لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعب

---

(1) شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ص14/13.

(2) أحمد عزوز، المدارس اللسانية، أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي، دط، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر: دت، ص97/96.

(3) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق،القاهرة: 1998، ص176.

الدلالات»[1]. وهو ما يؤكده "بيرمان" بقوله: « إنّ القضية الأساسية عند البنيوية هي أنّ كل النصوص بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذي يضمها»[2].

والجدير بالذكر أنّ هذا الإجراء ما هو إلاّ خطوة أولية لتحديد النظام الكلي الذي يحكم النص، وهو الاتجاه الجديد حسب عبد العزيز حمودة الذي تبنته البنيوية لنفسها، والمتمثل في « الاهتمام بالنظرة الكلية للأدب، أي أنّ الشيء في كليته أكبر وأعظم من مجموع أجزائه»[3].

وصفوة القول أنّ البنيوية كانت تبحث دائماً عن أدبية الأدب، أي تلك العناصر الداخلية اللغوية التي تجعل من الأدب أدباً. وقد ارتبط ذلك « بنظرية وظائف اللغة التي بلورها ياكبسون، التي تغطي كل وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية»[4]. لذلك دعا البنيويون للاهتمام بالوظيفة الأدبية. فما عادت البنيوية تهتم بالحمولة الدلالية للواقع التي تنقلها اللغة، بل ما يحقق لها ذلك هو المشهد اللغوي الأعزل. ونتيجة لهذا أهملت مقاربة المعنى في مقابل التركيز على كيف يقول النص، من خلال تضافر وتآلف العلامة مع الموكب المتحرك

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت:1998، ص140.

(2) عبد القادر علي باعسي، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ط1، مركز عبادي للدراسات، صنعاء: 2004، ص42/41.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص159.

(4) عبد القادر علي باعسي، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ص140.

من العلامات الذي هي فيه، وهذا يحيلها إلى دراسة أدبية الأدب « أي أنّ الناقد البنيوي يهتم في الأساس الأول بتحديد الخصوصيات التي تجعل من الأدب أدباً»[1].

ولعل ما ينبغي التلميح إليه هنا هو التعارضات الثنائية التي تقيم عليها البنيوية دراستها، ويقول عبد العزيز حمودة في هذا الشأن « البنيويون في وجوههم النقدية للعلاقات بين البنى الصغرى المكونة للقصيدة يعتدون بالتعارضات الثنائية مثل: ساخن/بارد، مطبوخ/نيئ، مضيء/مظلم. والتي لا تتم دلالة قاعدة منها دون حضور الأخرى»[2]. ولهذا كان لابد من المحور التزامني لدراسة النص، لكن ما المقصود بالمحورين التزامني والتعاقبي؟

المحور التزامني: يعالج الموقف اللغوي في لحظة بعينها من الزمن أي « يتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية»[3].

أمّا المحور التعاقبي فلابد أن يركز على « شيء واحد ويدرس تطوره الزمني »[4].

هكذا تأخذ البنيوية بالدراسة الآنية أو الزمانية، ذلك أنّ العلامة اللغوية تتأتى لها قيمتها داخل النص دونما الحاجة إلى مرجعيات خارجية، ومن هنا كان التحليل البنيوي ينصب على الدراسة المحايثة للموضوع، وهذه الدراسة تفترض استغلال للموضوع بالنسبة لملابساته التاريخية والجغرافية والوجودية، لأنّه نسق ديناميكي يخضع لسلسلة من التغيرات الباطنية دون تدخل أي عوامل خارجية، وقد كان الحلم الأكبر لكثير من البنائين هو « تثبيت

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص159.

[2] المرجع نفسه، ص161/160.

[3] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص23.

[4] المرجع نفسه، ص23.

البناءات فوق دعائم لا زمانية شبيهة بدعائم الأنظمة المنطقية الرياضية»[1]. وهو ما أكده سوسير حيث ركزّ على النظرة التي تدرس اللغة دراسة آنية من حيث علاقاتها المتبادلة مع الآن الساكن.

ولقد كانت الخلاصة الشهيرة التي أرساها سوسير لهذا الاكتشاف الجوهري « أنّ اللغة للكل وليس جوهراً»[2]. وهذا اكتشاف لولاه لما كان أي من الأعمال التي نشرها ليفي شتراوس، بارت، وغيرهما ممكن، فالبنيوية تتمسك بهذه الفرضية الجوهرية وهي: أنّها تدرس العلاقات القائمة بين عناصر في نظام يشترط كل منهما وجود الآخر، وليس بين جوهر كل منهما مستقل بذاته.

وعلى العموم فإنّ البنيوية منهج نقدي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجوداً آلياً قائماً بذاته مستقلاً عن غيره.

2: التحليل البنيوي للخطاب الشعري:

لقد جاءت البنيوية كمنهج نقدي لتركز على الأدب من حيث هو لغة خاصة، بنية تترابط عناصرها، بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى أو حذف عنصر أو اختزال النص دون أن يختل، فالنص شبكة من العلاقات الداخلية الخفية التي تربط جملة الوحدات البنائية.

---

[1] عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دط، دار المعارف، 1989، ص9.

[2] جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت:1996، ص15.

وقد ساهمت البنيوية اللغوية بقيادة دي سوسير في بلورة الفكر البنيوي، حيث يعتبر هذا الأخير اللغة نظاماً من العلامات « ويمثل هذا النظام كياناً مستقلاً من العلاقات الداخلية، يتوقف بعضها على بعض »[1]. وكذلك منطلق الشكلانين ومنهجهم، أي دراسة العمل الأدبي في ذاته ومن أجل ذاته، فالناقد يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها. وممّا يعزز ذلك قول رومان جاكبسون: « إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وّإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً »[2]. ومنه أصبح التركيز على الخطاب الأدبي بغض النظر عن تقصي حياة الأديب ولا تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له.

ويعرّف الخطاب الأدبي بأنّه «خلق لغة من لغة»[3]. وهذا يعني أنّ الأديب ينطلق من لغة موجودة فيولد عنها لغة جديدة هي لغة الخطاب الأدبي.

وبما أنّ موضوع دراستنا يتمحور حول الخطاب الشعري بصفة خاصة نحاول أن نوجز له بعض التعريفات. « الخطاب الشعري جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون

---

(1) أحمد عزوز، المدارس اللسانية، ص99.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الثاني، دط، دار هومة للطباعة والنشروالتوزيع، الجزائر: 2010، ص11.

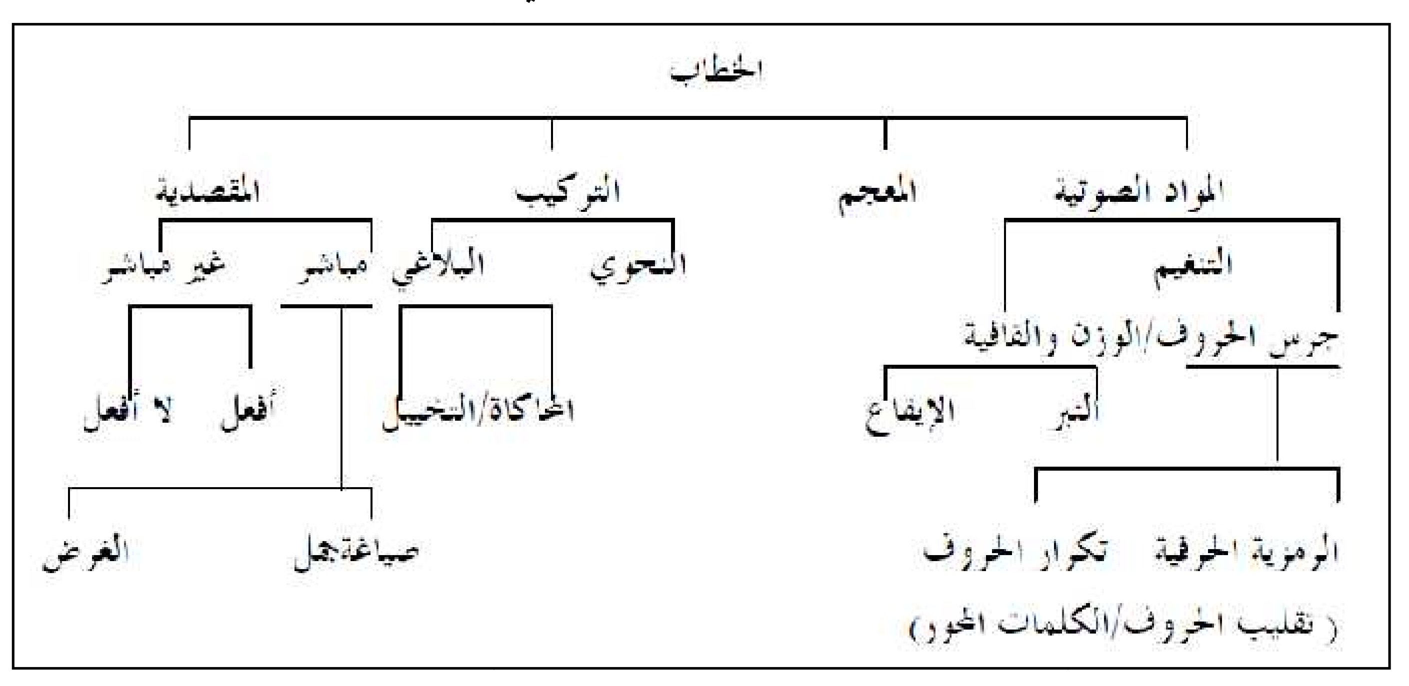
(3) المصدر نفسه، ص11.

بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي، فالشعر إذن أولاً وآخراً بنية لغوية دالة»[1].

أمّا نور الدين السد فيعرفه بأنّه « نظام من العلاقات الإشارية والوقائع الأسلوبية والأبعاد الدلالية، تتشكل وحداته اللغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقق من خلالها نسيج النص، وبها يحقق أدبيته فيثير المتعة ويمنح الفائدة »[2].

والمخطط التالي يوضح مكوناته: [3].

- مكونات الخطاب الشعري-



---

[1] محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق: 2013، ص39.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص160.

[3] المرجع نفسه، ص160.

إنّ التحليل البنيوي ينبثق من النص نفسه، فالبنيويون ينطلقون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، أي الانزواء داخل غلاق النص، ومعاملته كنص مستقل، بدون عالم، ولا مؤلف « فالناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدباً، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصاً أدبيًا»[1].

وينطلق البنيويون من مسلمة فحواها بأنّ الأدب مستقل تماماً عن أي شيء، إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب. إذن « البنيوية تمارس أولاً وقبل كل شيء نوعاً من النقد الداخلي immanent، وترفض النظر خارج النص»[2].

كما أنّ التحليل البنيوي يبحث في الكيف، أي كيف تركب النص، وليس في ماذا يقول، وهو بذلك يأخذ طابع التحليل لا التقييم، فهو لا يهدف إلى وصف عمل أدبي بالجودة وآخر بالرداءة، وإنّما هدفه الأساسي هو كيفية تركيب العمل الأدبي « فالبناء لا يبحث محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية»[3].

وينبني هذا التحليل على اكتشاف العلاقات الداخلية للخطاب، ومن منطلق التحليل البنيوي أن يبرز حزم العلاقات التي تربط بعضها ببعض، فالكلمة حزمة والجملة حزمة، والحزمة تعني أنها مربوطة لا تقبل التفكك، « ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص59.

[2] المرجع نفسه ص182.

[3] المرجع نفسه، ص177.

الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي»[1]. فالتحليل البنيوي يتعامل مع النص باعتباره نسقاً منظم، ومنسجم، يشبه نسيج العنكبوت إذا لمست خيطاً انهار.

هذا بالنسبة للتحليل البنيوي للخطاب الأدبي بصفة عامة، وهذا التحليل يختلف من جنس أدبي لآخر. وفي مقامنا هذا نحاول أن نوجز الآليات التي يتخذها التحليل البنيوي للنص الشعري. ولكن قبل ذلك لابد لنا الاعتراف بعدم وجود قواعد وإجراءات بنيوية محددة أو مضبوطة في مقاربة الخطاب الشعري، وتمكننا من القبض على جمالياته، فهي تختلف من ناقد لآخر. لذلك اخترنا الوقوف عند بعضها.

يقدم صلاح فضل دراسة بنيوية للنص الشعري انطلاقاً من مستويات متعددة، يؤدي تضافرها إلى الكشف عن الدلالات الخفية التي تتضمنها بنيات النص بدءاً بالوحدات الصغيرة كالفونيم انتهاءً بالنص ككل بوصفه بنية كبرى، وقد تجلى ذلك في القول بمستويات عدة عرضها على النحو التالي:

أ -**المستوى الصوتي:**حيث تدرس الحروف و رمزيتها و تكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.

ب-**المستوى الصرفي:** وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوينين اللغوي والأدبي خاصة.

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 159.

ج-المستوى المعجمي: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية، والمستوى الأسلوبي لها.

د-المستوى النحوي: لدراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها، وخصائصها الدلالية، والجمالية.

هـ-مستوى القول: لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

و-المستوى الدلالي: الذي يشتغل بتحليل المعاني المباشرة و الصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس و الاجتماع، و تمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

ز-المستوى الرمزي: الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا، يقود بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمى باللغة داخل اللغة.

ويخلص صلاح فضل إلى أنّ هذه المستويات تكمل بعضها البعض، حيث أنّ « أهم ما في هذه النظرية – مما يعد سبقاً لمؤلفها – هو تصور المستويات المتداخلة بنائياً، حيث يعتمد كل مستوى على ما قبله في كل يكشف عن ضرورة التحليل المنظم للموضوع الحالي»[1]. ولا يمكننا أن نفصل بين هذه المستويات، أي أنّ « التجربة الأدبية إنّما هي

[1] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 213.

عملية ذهاب، وإياب دائبتين بين هذه المستويات تتأتى وتتم تقريباً في نفس الوقت، وإن كنا نفصل بينها عند التحليل والدراسة»[1].

تعد هذه لمستويات السبعة بمثابة معالم عريضة للدخول إلى عالم النص الأدبي بهدف استجلاء مكامنه الجمالية،والقارئ البنيوي هو الذي يجعل هذه المستويات مفيدة أو العكس، فاستخدامها يبقى رهيناً بثقافة موسوعية تنحدر من علوم ومعارف مختلفة، كعلم الأصوات والعروض وعلم النحو والصرف والدلالة... وما إلى ذلك من العلوم الأخرى.

ويضيف الدكتور "محمود عباس عبد الواحد" في صميم حديثه عن التحليل البنيوي للخطاب الشعري قائلاً: « على المحلل أن يتفحص آنذاك بنية أبيات القصيدة وتوزيع القوافي والتفاعيل، والجرس الموسيقي، وأن يجمع أجزاء تحليله في وحدة شاملة ليتبين أن المستويات المختلفة تتقاطع، وتتداخل، وتتكامل، وتصبغ القصيدة بلون معين، وخصوصاً أنّ القصيدة الحقيقة تشكل نظاماً ديناميكياً يحملنا على متابعة مسيرتها من مطلعها حتى ختامها في أجواء موحدة»[2]. إذن المحلل البنيوي يتعامل مع القصيدة باعتبارها كل منظم، أي انتظام مجموعة من العناصر المتفاعلة، كل عنصر منها يشكل بنية حيوية في نظامها، ومهمته تكمن في اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر، ثم يجمع تحليله في وحدة شاملة.

---

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص214.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي: 1996، ص 73.

وتجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى مفهوم العلاقة الذي عنيت به المدرسة البنيوية، والعلاقة دائماً ثنائية، وهي نوعان: علاقات داخل الوحدة، وعلاقات خارجها، فالعلاقات الداخلية هي علاقات التأليف وعلاقات الاختيار حيث أنّ « علاقات التأليف تتحرك أفقياً وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة»[1]. وتكون صلة التآلف تبادلية أو تنافرية، وهذا ما يجعل التأليف ممكناً أو غير ممكناً. فمثلا لفظة "دخل" على صلة تآلف تبادلية مع لفظة "الأستاذ" (دخل الأستاذ)، بينما تتنافر لفظة "خرج" مع لفظة "دخل"، فلا يمكننا القول (دخل خرج)، فالكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقتها مع ما يسبقها وما يلحقها من كلمات. « أمّا الاختيار فهي علاقات غياب، وهي ذات طبيعة إيحائية تقوم على إمكان الاستبدال على محور عمودي»[2]. حيث أنّ كل جملة تحتوي على مجموعة من الكلمات، أي إسقاط محور الاختيار على محور التركيب.

والجدير بالذكر أيضاً أنّ التحليل اللغوي يعتمد على مستويين (الصوتي والدلالي)، ولغة الشعر تختلف عن لغة النثر بمجموعة من الخصائص التي ترتبط بكلا المستويين، فالكاتب الذي ينظم شعراً يمكنه أن يجمع بينهما أو يستخدم أحدهما دون الآخر، لذلك يمكننا أن نميز بين ثلاثة أنواع من القصائد:

1- الشعر المنثور: وهو يستثمر الجانب الدلالي ويغفل الجانب الصوتي.

---

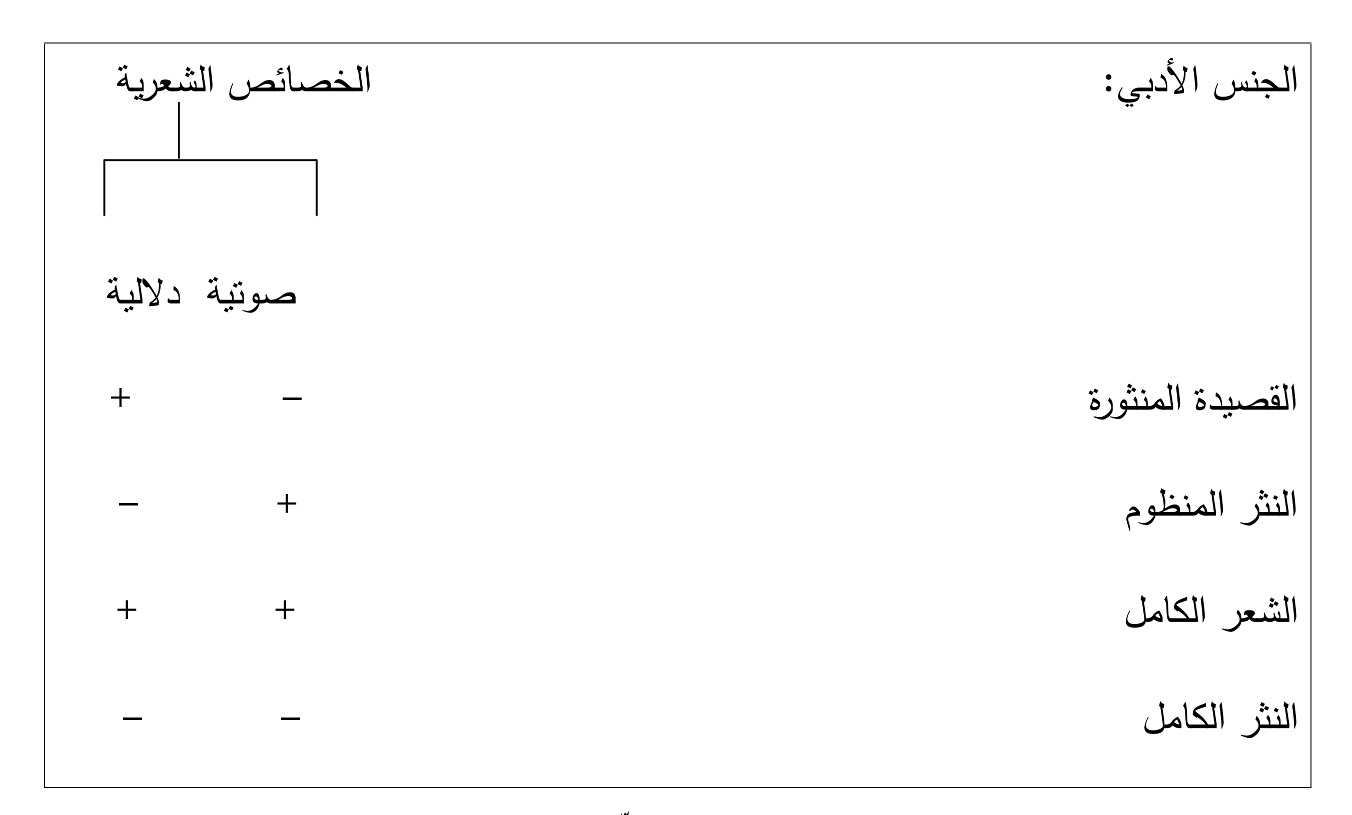
(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط6، الدار البيضاء، المغرب: 2006، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

2-النثر المنظوم: ويستثمر الجانب الصوتي دون الدلالي.

3- الشعر الكامل: ويستثمر الجانبين معاً (صوتي+دلالي).

والتقسيم التالي يوضح ذلك:[1].



الجنس الأدبي:	الخصائص الشعرية: صوتية	دلالية
القصيدة المنثورة	−	+
النثر المنظوم	+	−
الشعر الكامل	+	+
النثر الكامل	−	−

ومن منطلق هذه المعطيات، والمصوغات، فإنّ للبنيوية الفضل في التركيز على طبيعة بنية اللغة والوقوف على مدى حملها للشحنة الفنية عبر ما يمكن أن تسخره العلامة اللغوية في تحقيق الدلالة، لذلك سارع النقاد المعاصرون، للاهتمام بقضية تحليل النصوص الأدبية، ومن بينها، النّص الشعري، لذلك قاموا بصياغة العديد من الآليات، إلاّ أنّنا اقتصرنا الحديث عن منهجية التحليل بالمستويات التي قدّمها صلاح فضل.

---

[1] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 246.

الفصل الثاني: قراءة في المنحى التطبيقي في خطاب وهب أحمد رومية النقدي.

المبحث الأول: مكونات الرؤية المنهجية (الماركسية والبنيوية الشكلانية).

المطلب الأول: ملامح النقد الماركسي في تطبيقات وهب أحمد رومية.

المطلب الثاني: تجريب البنيوية الشكلانية في خطابات وهب أحمد رومية

المبحث الثاني: تجليات البنيوية التكوينية عند وهب أحمد رومية.

المطلب الأول: تعريفه للمنهج البنيوي التكويني.

المطلب الثاني: آليات التحليل البنيوي التكويني عند وهب رومية.

توطئة:

لقد عُني هذا الفصل بتقديم دراسة تطبيقية، هي بمثابة رصد للأسس التي قام عليها البناء النقدي عند وهب أحمد رومية، حيث عمد إلى تظهير رؤاه النقدية على مستوى الجنس الشعري، وعلى وقع هذه الخطوات مضى ينهل من عناصر الثقافة الوافدة، بدافع ضرورة اِنفتاح الوعي العربي على الآخر، فجاء هذا الفصل مكملاً، ومدعماً للفصل الأول لمعرفة مدى استثمار وتجلي تلك المناهج الغربية في خطابه النقدي العربي.

أولاً: مكونات الرؤية المنهجية (الماركسية – البنيوية الشكلانية)

1: ملامح النقد الماركسي في تطبيقات وهب أحمد رومية.

أ- آرائه النظرية الماركسية:

من الثوابت التاريخية معروف من أنّ إشكالية الواقع الحضاري العربي قد أسالت حبراً كثيراً، فهي امتداد للواقع السياسي والاجتماعي العربيين إذا اعتبرنا هذا الواقع بكل مسائله وحيثياته الدقيقة دالاً على الوضعية الحضارية العربية، وقارئ الشعر العربي يُطالع اهتمام الشعراء لهذه القضية الحضارية وإفرادهم لها مساحة واسعة من هذا الشعر بما أنّ اهتمام الشاعر بالذات الجمعية، إذ أنّ هناك تشابك والِتصاق جلي بين ذات الشاعر وذات الجماعة تتحكم فيه طبيعة مشكلاته وهمومه، ومنه يرى "وهب رومية" أنّ قراءة الواقع الراهن ينبغي أن تنطلق من قراءة علمية صحيحة من أجل الوصول إلى فهمه وتغييره، ويبدو جلياً تأثره "بكارل ماركس" حيث يقول: « لقد صدق ماركس حين قال: آن للفلسفة أن تكف عن تفسير العالم وأن تبدأ بتغييره »[1]. إذن ذلك يشير إلى بروز النزعة الماركسية في فكره النقدي المشحون بالقضايا الاجتماعية ويؤكد « أنّ نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادر عن رؤية شمولية للحياة، ومفاهيم محددة عن الإنسان، وموقفه من الحياة والواقع وعن الشعر، وعلاقته بهذه الحياة وهذا

---

[1] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، د ط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق: 2013، ص 293.

الواقع و وظيفته التي ينبغي أن ينهض بها »[1]. وهذا ما جعل الناقد ينقد المحللين اللذين يقصون الظاهرة الاجتماعية في دراستهم للأدب، وفي هذا الشأن يقول: « فكأنّما غاب عنهم مرة أخرى أنّ الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان، وأنّ أي مقولة نقدية لا تضع في حسبانها هذه الحقيقة ستجلب لهذا النقد البلبلة والاضطراب، وتنأى به عن أن يكون علماً أو قريبًا من العلم »[2]. أي أنّ الشعر لا ينفك من التعبير عن القضايا الاجتماعية حيث أنّ « شعر أي شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمرد عليها، ولكنّه لا مناص له من الانتماء إليها، فيه التربة التي تغذوه، وفيها يشب، ويترعرع، وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور هذا المجتمع »[3]. ولذا فإنّ الشعر لا يعبر عن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً، لذلك كان الشاعر منذ القدم لسان أمته يذود عنها للتعبير عن قضايا اجتماعية « فالشعر العربي لم يعرف على امتداد تاريخه الطويل مرحلة انفك فيها عن وظيفته الاجتماعية أو الذاتية، وهل الذات – مهما أسرفنا في تصوير فرديتها – إلا ذات اجتماعية؟ »[4]. فالشاعر كان يتبوأ مكانة مرموقة في مجتمعه منذ العصر الجاهلي، وما أكثر ما كان سفير قومه يحاول أن يحقق بالشعر ما عجزت عن تحقيقه السيوف، ومنه

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1996، ص .21

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 179.

[4] المصدر نفسه، ص 141.

يقول الناقد: « والذي أريد أن أخلص إليه هو أنّ الشعر العربي كان منذ نشأته مرتبطاً بحياة المجتمع وأنّ وظيفته لم تنفك عنه في يوم قط »[1].

وعلى هذا الأساس قدَم رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد الشعر الجاهلي، مدعماً نقده بمحاولة جديدة لقراءته، وفي هاته القراءة تبرز ملامح الفكر الماركسي، حيث تناول في أكثر من موضع نصوص كاملة، وقدّم لها تحليلات ارتبطت بالبعد الفكري الماركسي.

لاشك في وضوح الرؤية النقدية التي حكمت خطابات وهب أحمد رومية، وهي لم تقف عند حدود الشعر الجاهلي، بل امتدت إلى الشعر الحديث، فقد كانت مقولات الإيديولوجيا مجسدة في تصوراته لذلك يقول: « لابد للغة من أن تعاصر تاريخها، وتنفتح عليه، وتعبر عنه، وبقدر ما يتكون الفكر باللغة تتكون اللغة بالفكر»[2]. ولذا فالظواهر الفنية كالظواهر الاجتماعية عامة، لا تفسر إلاّ في ضوء التطور التاريخي الاجتماعي، حيث « كان المناخ العام للمجتمع العربي في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، مناخ تغيير وثورة، وتجديد على المستوى الاجتماعي، والسياسي، والفكري، شمل التغيير أشياء كثيرة وبدا سمة طبيعية لظروف هذه المرحلة »[3].

---

(1) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 23.

(2) وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص142.

(3) كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، د ط، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية: 2007، ص 4.

وفي صميم حديثه عن أزمة القصيدة المعاصرة بين المبدع والمتلقي، يقر بأنّ القصيدة « قضية شعرية اشترك في تكوينها – ككل الظواهر الاجتماعية – أجيال من الشعراء دفعتهم إلى ذلك أسباب موضوعية لا تتصل بذواتهم فحسب بل تتصل أيضاً بالظروف التاريخية، الاجتماعية التي نشأوا فيها، وليس يكفي فيها تبنيها دون مساءلة، ولا رفضها دون حوار، وهي ككل الظواهر ينبغي أن تدرس في ذاتها، وضمن علاقتها بالظواهر الاجتماعية الأخرى»[1]. إذن الشعر من منظور وهب رومية يعبر عن وحدة الأمة العربية على اختلاف الأزمان والأحوال، ويعبر عن وجدانها، وهمومها، وآلامها، وأفراحها وأشواقها، لذلك « كان الشعر ديوان العرب بحق، وما يزال – على الرغم من كل ما قيل، وما يمكن أن يقال – ديوان العرب بحق أيضاً. وقل لي – إذا لم يكن الأمر كذلك – ما سر هذه السيول الجارفة مما تعارفنا على تسميته بالشعر القومي، والشعر الوطني، والشعر الاجتماعي، وشعر الطبقات الشعبية، وشعر الزهد، والتصوف... وسوى ذلك»[2].

ومن القضايا العربية التي اِلتزمها الشعر المعاصر القضية القومية والقضية الفلسطينية على ما بينهما من تداخل ملحوظ، وهذين القضيتين بدورهما اِشتغل عليهما ناقدنا.

[1] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص 266/265 .

[2] المصدر نفسه، ص 267/266.

***القضية القومية:**

يرى الناقد أنّ الحديث عن القضية القومية يقودنا بالضرورة للحديث عن الهوية، وبما أنّ الشعر يعبر عن الأحداث التاريخية العربية الكبرى، ومنها أحداث فلسطين التي شغلت جل العرب، حيث تمثل حالة خاصة متميزة عن القضية القومية « فموقف الشاعر من قضايا مجتمعه، وهمومه، يعد بعداً أساسياً من أبعاد الرؤية الشعرية لدى الشعراء العرب عموماً منذ عصر النهضة»[1]. أي الاهتمام بسياق النص الشعري من خلال اللجوء إلى البعد الأيديولوجي الذي يمثله، ومقولاته الفكرية، ومواقفه الحضارية التي تمثل مواقف قومية يظهر فيها الاتساق، وللتتابع في الإصرار على موقف واحد، وهو وحدة البلاد وعروبتها، لذلك « واكب الشعر العربي – في القرن العشرين خاصة – قضايا الأمة، وأزماتها، وكان خير معبر عنها، ومجسد لهويتها »[2]. إذن الهَم القومي من أكثر الأمور التي أسهبت عقول الشعراء، فكانوا يعبرون بكلماتهم الثائرة عن ضمير الأمة ووجدانها.

***القضية الفلسطينية:**

يؤكد الناقد على أنّ الشعر الفلسطيني وثيقة اِجتماعية تحمل في طياتها قضية الصراع العربي الإسرائيلي ومقاومة الاحتلال أو الدعوة إلى الصمود في مواجهته، وفي

---

(1) وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص 238.

(2) المصدر نفسه، ص 272.

هذا الشأن يضيف متسائلاً « ألم يكتب شعر في القضية الفلسطينية، أكثر مما كتب في أي قضية أخرى من قضايا العالم؟ ما الذي فعله الشعر؟ لم يحرز نصراً، ولا دفع العرب لإحراز النصر. لم يهدم الأنظمة العربية، ولا دفع الجماهير للقضاء عليها»[1]. ويجيب قائلاً: « قد يكون أوقد نار الحماسة في النفوس، وقد يكون أيقض الإحساس بالانتماء القومي والديني، وقد.... ولكن الشعر وحده لا يحرر أرضاً، ولا يرد عدواناً عنصرياً آثماً. إن قضية فلسطين في حاجة إلى مقاتلين سياسيين يؤازرهم من ورائهم عمق عربي، و سلامي مؤازرة صادقة أكثر من حاجتها إلى شعراء، وتجار سياسة»[2]. وصفوة هذا الكلام لا يخلو من نبرة ساخطة على الواقع، ومن إحساس عميق بمرارة العجز عن تغييره والنهوض به.

إنّ كل هذه الإشارات المنهجية توحي ببروز ملامح النزعة الماركسية في الفكر النقدي عند وهب أحمد رومية، وهذا ما سيتضح أكثر في الجانب الإجرائي.

---

[1] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص 277/276.

[2] المصدر نفسه، ص 277.

ب- المراس النقدي الماركسي:

***الشعر الجاهلي:**

لقد خصّص وهب رومية في كتابه **(شعرنا القديم و النقد الجديد)** فصلاً للحديث عن رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة منها "**الذات السافرة**" التي «تبوح بأسرارها ومواجعها في تدفق عاطفي سيّال، تتداخل فيه حدود الزمن أو تتلاشى »[1]. حيث يبدو الشاعر الجاهلي في كثير من شعره مولعاً بالنفي، والهدم، والتدمير بهدف تحقيق الذات وتعميق الإحساس بها، حيث كانت فكرة النمو والبناء غريبة على العقل في مجتمع يغيب فيه الحق، وتنتشر فيه القوة، فالحق يلازم القوي دائماً، لهذا السبب علت قيمة القوة في الشعر الجاهلي علواً كبيراً بغض النظر عن وظيفتها، وقد تجلت هذه الوظيفة في العنف، والقتل، والسلب، والظلم الصريح، فكثرت الحروب، وأصبحت حياة القبائل بحمرة الدم القانية، وعبّر عن ذلك الكثير من الشعراء[2]. مثل "**الشمّاخ ابن ضرار الذبياني**" الذي عبر عن الحرب التي كشّرت عن نابها فأعد لها عدتها قائلاً:

فإنّي امرؤ أعددتُ للحرب بعدما رأيتُ لها ناباً من الشر أعصلا

أصم ردينياً كأنّ كـعوب نوى القَسبِ عرّاصاً مُزجاً منصـلا

عليه كمصباح...............

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم و النقد الجديد، ص181.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص215.

وأملس صوليّاً كنهيٍ قرارة أحس بقاعٍ نفحَ ريحٍ فأجفلا

كأن قرون الشمس........

وأبيض هندياً كأنّ غِراره تلالي بروقٍ في حبي تكلا

إذا سُل...............

ومبضوعةً من رأسِ فرعِ شظيّةً بطودِ تراه بالسحابِ مكللا

على ظهر صفوانٍ...........[1].

لقد مضى الناقد يستأنف النظر في جملة الظروف السياسية والإجتماعية التي أدّت بالشاعر إلى نظم قصيدته، فوجد أنّ هذه القصيدة تُعبر عن حالة اجتماعية عاشها الشاعر أنا ذاك، عندما « رفعت القبائل رايات الحرب، وعاشت لها يتقاذفها دهر أصم عضوض فعزّ مفهوم "القوة" في النفوس، وعلا حتى بذّ كل مفهوم آخر، ونهض الشعر يعبر عن روح عصره، لا عن أحداثه فحسب، فيعمق الوعي، والإحساس بهذه القوة.... وقد كانت هذه القوة – في أحيان كثيرة – ضريرة عمياء في مجتمع مضطرب الرؤية يؤرقه الواقع وتساوره الأحلام، وتشتبه عليه المقاصد والدروب »[2]. وعليه تفرض دراسة وهب رومية معطيات جد مثيرة، فهي دراسة منهجية ومنظمة بوعي نقدي مميز بمقابل المرحلة التاريخية التي نشأ فيها هذا الشعر، وقد ركزت الدراسة على جانب اجتماعي قاس

---

(1) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص217.

(2) المصدر نفسه، ص217.

خاص هو القوة وآثارها الوخيمة التي كانت متفشية في العصر الجاهلي، حيث كان القوي يأكل الضعيف ومن ثمة كان البقاء للأقوى، وذلك كله يشي بنزوع فكري ماركسي يميز الناقد.

*** الشعر الحديث:**

يسعى الناقد إلى تغطية الحدث الإجتماعي والسياسي الذي جاءت في سياقه النصوص الشعرية، ويبدو هذا جلياً في تعامله مع النص الشعري الحديث، حيث قدّم دراسة بعنوان "**شعر الانتفاضة، ديوان الشهيد محمد الدرّة نموذجاً**"، آخذاً في الحسبان أنّ الإنتفاضة حالة موضوعية في الواقع التاريخي، ولكنّها في الشعر أو في مستوى التخييل تمتزج بذاتية الشاعر فتفارق موضوعيتها التاريخية بعض المفارقة لتكشف عن أمر جديد هو رؤية الشاعر، لذلك حرص على الكشف عن رؤى الشعراء ومواقفهم، فحوالي أربع مئة شاعر خلّدوا هذه الإنتفاضة من خلا الطفل "**محمد الدرّة**"[1].

ومن بين تحليلاته نتوقف عند قصيدة " **محمد جمال الدرّة**" لـ " **حسن أبو أحمد**" حيث يقول:

مَدَدُ........... مَدَدْ

صرَخوا ولم ينهض أحدْ

وتمدّدَ الوردُ الحزينُ

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص 278/277.

من الشمالِ إلى الجنوبِ

إلى صفدْ

تسعون بدراً

يصعدونَ......

وألفُ نجمٍ يُحْتضرْ

دخلوا بذاكرة العبيرِ

وندائهم: أحدُ...... أحَدْ

*****

مَدَدُ..... مَدَدْ

صرخوا ولم ينهض أحدْ

ومحمدُ مازال مشتعلاً

يصيح بدمعهِ:

أنا سيّد الغضبِ الكبيرِ

من المحيطِ إلى الخليجِ من الرمادِ إلى اللّهبْ

من برعمٍ أغفى

إلى سيفٍ دمشقيّ ذهبْ

فتوضؤوا بالسيفِ إنّ السيف

أطهرُ من هتفاتِ العرب[1].

يتعامل الناقد مع القصيدة من منطلق اجتماعي يستمد بعض مقولاته من النزعة الماركسية في سياق تصوراته، حيث يلتصق بالنص الشعري إلى حد تمتزج فيه اللغة النقدية بلغة النص الشعري، ويرى أنّ اللغة التي يستخدمها الشاعر تزهو في الحديث عن أطفال الحجارة بسلسلة من الإستعارات التصريحية منها (الورد الحزين، البذور الصاعدة، النجوم الآفلة....إلخ) في موكب مهيب، ويولي صورة الشهيد "**محمد الدرّة**" مكانة مرموقة في قلوب الفلسطينيين خاصة والعرب عامة، فكأنه أحد أبطال الأساطير، ولا غرابة أن يعلن هذا الشهيد أنّه سيد الغضب الكبير، وأن يمتدّ بهذا الغضب ليوقظ هؤلاء الخانعين اللّذين أقعدهم العجز، وما يدل على ذلك: (فتوضؤوا بالسيف إنّ السيف/ أطهر من هتافات العرب) فعبّر بذلك عن حقيقة عجزهم، وكشف عن حقيقة جبنهم وفشلهم وخوفهم من مواجهة هذا الاستعمار الغشيم، لذلك يخلص إلى أنّ هذا الشاعر أبى إلاّ أن يفتح كوة في الليل البهيم من العجز العربي المطبق في آخر القصيدة، فرأى خيول النار في بردى وشريان من الأمل، وسمع عبير أغنية يرتاد الآفاق، ويدعو بالسلامة للثورة [2].

ومن خلال تقصينا لهذه الدراسة يمكننا القول بأنّ أهميتها تكمن في كونها تنحصر في إطار المنهج الجدلي الذي يقول بأنّ الظواهر الإجتماعية، والسياسية، والفكرية... إلخ

---

(1) وهب رومية، الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت:2006، ص78/77.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 79/78.

تبلور النشاط الإبداعي، ولهذا يمثل ديوان الشهيد محمد الدرّة، حدثاً سياسياً اجتماعياً، نظم فيه الكثير من الشعراء، وتحليل ناقدنا لهذه القصيدة ينطلق من أنّ الشاعر يحاول تبليغ رسالة اجتماعية مفادها إيقاظ قلوب العرب والنداء إلى الثورة، أو بعبارة أخرى كما يُقال " عش عزيزاً أو مت شهيداً".

كما نجده في قصيدة "**يا دمي ....لا تصدق رصاص الكلام**" لـ "**ناصر شبانة**" التي تقول:

يا دمي لا تصدّقْ رصاصَ الكلامْ

وكن يا دمي الحرَّ

في ساحة العرس وحدكَ

أنتَ الذي قمت فينا تصلّي

ونحن نيامْ

....

....

كنْ مزيجاً من النار والقارِ

للثائرين الكسالى

....

....

لا تصدّقْ خُطى القادمين إلى ظلّك الأرجوانيّ

لا تُفرغِ الريحَ من عنفوان الحجاره

وخلِّ «المقاليعَ» تثقب لحم الرّخامْ

****

يا دمي لا تصدّقْ رصَاصَ الكلامْ

يا دمي لا تراهنْ على فارسٍ

لم يجرّب صهيلَ الخيولْ

....

....

لا تصدّق جموعَ المُهلهلِ

حين تدقّ الطبولْ

إنهم بعد حينٍ

تُدار بنادقُهم صوبَ رأسكَ

كي يقتلوك ويبكوا عليك

****

يا دمي لا تصدّق رصاص الكلامْ

ها هي القدسُ

راحت تمسّد شعر الصغارْ

....

تلقّنهم سورة الفتحِ

كي يزرعوا الأرض

بالبرتقال والغارْ

هاهم الآن

يرفعون المآذن فوق الدّمارْ [1]

إنّ هاته الدراسة التي أقامها الناقد تبين مدى علاقة هذا النص الشعري بالواقع الإجتماعي، إذ يكشف لنا أنّ عنوان القصيدة هو اللازمة البنائية التي يفتتح بها الشاعر مقاطع القصيدة جميعاً، وهو عنوان مكشوف أشبه بالهتاف السياسي يؤدي وظيفة تحريضية، كأنّ الشاعر يريد أن يستفزّ المتلقين اللذين صراخهم، وهتافاتهم ما هو إلاّ جعجعة وضوضاء تصم الآذان، ومن هنا يحدد الناقد موقف الشاعر من هذا الهتاف بأنّه موقف المزدري الحانق الذي أدماه العجز العربي فنظم قصيدته للتعبير عن عجزهم لعلّهم يستفيقوا، ويخلعوا ثوب الذلّ، حيث ينظر إلى هذا الميدان فلا يرى سوى دم الشّهيد "**محمد الدرّة**" كأنّ البقيّة قد ماتت قلوبهم بما أنّ هذا الحدث المؤلم لم يحرك فيهم شيء، والنظر في سياق القصيدة لا يخلو من سياق الغضب، والإزدراء، والإستفزاز.

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 116/115/114.

ففي المقطع الأول يلحظ الناقد أنّ من كان له ضميراً حياً أو قلباً ينبض، كان له أنْ يرفض هذا الوضع ويسعى جاهداً إلى تغييره، فكُلهم نيام وطفل الحجارة وحده واقف يصلي، كلهم ثائرون كسالى وهو وحده في ساحة المعركة[1].

أمّا المقطع الثاني فيراه الناقد عبارة عن مزيج من المباشرة المشرقة والفنية العميقة الساحرة في سياق متمرد حانق، يخبئ أسى غائراً في القلب، وحرقة جارحة كالزجاج، متخذاً من صورة الشهيد الحسين، وكربلاء موقفاً يعمق مرارة الإحساس بالفاجعة، كأنّ الشاعر أراد بها تحريك الإحساس بالندم للسعي للتكفير عن الخطيئة، وما يؤكد ذلك قوله: (رأيت النّاس قلوبهم معك، وسيوفهم عليك)، وهو عبارة عن تناص بين صورة طفل الحجارة، وصورة الحسين من جهة وكذا صورة الانتفاضة وصورة كربلاء من جهة أخرى، وهذا ما منح السيّاق بعداً تاريخياً دينياً، فينشط الذاكرة الفردية والجمعية لعلّهم يستيقظوا من سباتهم العميق، كما أنّ تكرار اللازمة (العنوان) تحمل تنويعات على نغم غاضب رافض وغير راض عن هذه الحالة الإجتماعية.

ويخلص الناقد في المقطع الأخير إلى أنّ الشاعر يصور القدس تمسّد شعر الصغار وتلقنهم سورة الفتح حتى تغرس في قلوبهم روح الجهاد والدفاع عن الوطن، ويلحظ أنّ هذا المقطع يخلوا من صورة العرب أو المسلمين، على خلاف المقاطع السابقة،

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 116/115/114/113.

فكأنه يئس منهم، لذلك يضرب لنا قول المتنبي كدلالة على حالة الشاعر اليائسة من العرب:

من يهن يسهل الهوان عليه   ما لجرح بميت إيـــلام[1].

أمّا في الأبيات الأخيرة من المقطع الأخير يرى أنّ السيّاق يتحول من سيّاق الغضب إلى سياق الرضا والإيمان، وما يعزّز ذلك الحقول الدلالية التي اِستخدمها الشاعر على نحو (سورة الفتح، زراعة الأرض بالغار والبرتقال)، مختتماً المقطع بالإصرار على الشهادة، وبالاعتماد على الذات الفلسطينية وحدها باعتبارها أوّل النازفين، وسيّدة العارفين، ومن هنا تنبثق وصية الخاتمة، فإذا هي العنوان/ اللازمة/ المطلع: يا دمي/لا تصدق رصاص الكلام

وبهذا يتوصل الناقد إلى أنّ القصيدة تنغلق على نفسها فنيّاً كما اِنغلقت دلالياً على دم الشاعر نفسه، أو على دم الفلسطيني وحده [2].

وخلاصة لما تم ذكره سالفاً نلاحظ انفتاح الناقد على معطيات المنهج الجدلي الماركسي في تعامله مع النصوص الأدبية، ومن منطلق هذا الانفتاح: **هل استطاع الناقد أن يوظف هذا المنهج توظيفاً كلياً في خطاباته؟**

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 116.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 117/116.

والواقع أنّ الإجابة على هذا التساؤل تتطلب التركيز على عرضنا السابق لمختلف المعطيات والمقاربات التي اشتغل عليها الناقد، حيث تسعى إلى نقد النصوص من مسلمة مفادها أنّ النص الأدبي عبارة عن وثيقة اجتماعية تحمل رسالة معينة، معتمداً على التيار الماركسي الذي بلوره كل من "**كارل ماركس**" و"**إنجلز**"، وتنبغي الإشارة إلى أنّ المبدأ الأساسي لهذا التيار هو أن أي نشاط إبداعي انعكاس للمجتمع يمثل طبقة اجتماعية ما، فهناك علاقة جدلية بين الأدب والحياة فالبنية التحتية الممثلة في الظروف السياسية والاجتماعية والتاريخية تتحكم في البنية الفوقية المتجسدة في الثقافة والفن والأدب ومن هنا فالكاتب إنسان يسعى للعثور على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا المجتمع، وهذا ما كشف عنه الناقد في تعامله مع النص الشعري الجاهلي والنص الشعري الحديث، ففي تحليله لشعر الإنتفاضة "**ديوان الشهيد محمد الدرة نموذجاً**" وجدناه يتمثل مقولات الماركسية بما أنّ شعر الانتفاضة يمثل ظرف سياسي أدى بالشعراء إلى نظم قصائدهم فكانت انعكاس للحالة السياسية باعتبار أنّ « كل الأنساق الفكرية نتاج للوجود الإجتماعي الفعلي، وأن كل المصالح المادية للطبقة الإجتماعية المسيطرة هي التي تحدد الكيفية التي ينظر بها الناس إلى الوجود على المستوى الفردي أو الجمعي»[1]. ومنه كانت حادثة استشهاد "**محمد الدرة**" حدثاً استلهمه الشعراء للتعبير عن رفضهم لهذه الحالة وهذا الوضع.

---

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، د ط، دار قباء، القاهرة:1998،ص50.

وخلاصة القول أن الناقد يقدم لنا معطيات تتوافق وتنسجم مع مبادئ التيار الماركسي ويظهر ذلك جلياً عل مستوى النظري والتطبيقي، لذلك يمكننا القول أن الناقد قد وفق في توظيف هذا المنهج.

2: تجريب البنيوية الشكلانية في خطابات وهب أحمد رومية.

أ- المنهج البنيوي من منظور وهب أحمد رومية:

إنّ استقراء إسهام البنيويين في الدرس الأدبي يشير إلى نسق مهم وأساس يرتبط بنقطة الانطلاق الأساسية، وهذا النسق يتمثل في الكشف عن النظام أو البنية.

كما تكشف متابعتنا للقراءات النقدية التي قدّمها "وهب رومية" انفتاحه على هاته المنهجية لينتقل إلى الحديث عن حدود النص الدّاخلية حيث « تؤكد النظرية العلمية الحديثة أنّ خصائص "الكل" الواحد تختلف اختلافاً واضحاً عن مجموع خصائص الأجزاء المكونة له. وحين ينشأ الشاعر قصيدته لا ينشئها أغراضاً ثمّ يُلفقها لتكون قصيدة، بل يُنشئها وحدة مكتملة تحت وطأة مشاعر متجانسة غامضة، أو شبه غامضة»[1]. وفي إطار هذا الفهم يصبح الحديث عن البنية الخاصّة لنص ما من خلال فكرة البحث عن النظام مرتبطاً في الأساس بتحديد الروابط الفاعلة في تشكيل ملامح النّص « فتاريخ اللغة الداخلي يبحث في تطورها، وأبنيتها، ومكوناتها الصوتية، والمعجمية والصرفية والتركيبية»[2].

ومن هذه المعطيات نتوصل إلى أنّ وهب رومية متأثر بأبو اللسانيات الحديثة " **دي سوسير**" الذي كان له الفضل في بروز المد البنيوي، حيث يُقر بأنّه أوّل من ميّز بين

---

(1) وهب أحمد رومية، شعر ابن زيدون قراءة جديدة، د ط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق:2014، ص28.

(2) وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص139.

اللغة والكلام تمييز علمي دقيق، ومنه يُعرف اللغة والقول قائلاً: «اللغة: هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها النّاس، أمّا القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فردِ معين في حالة معيّنة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية، ولكنّه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة (نطق الحروف، المعجم اللغوي، بناء الجمل، الربط بينها...) »[1].

ومن خلال تعريفه للغة ميّز بين اللغة العادية، واللغة الشعرية حيث يقول: « ومن الواضح أنّنا لا نقصد هذا النظام، بل نقصد أمراً يتجاوزه، نقصد القول الشعري، أي صورة اللغة المتحقّقة في شعر هذا الشاعر، وهي لغة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصّة في بناء الجمل، والربط بينها، وسوى ذلك كثير»[2]. ويقول في موضع آخر« فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص العامة»[3]. إذن اللغة العادية تختلف عن اللغة الشعرية كون هذه الأخيرة ذات حس جمالي، وذوقي راقٍ، وهذا ما جعل الناقد يتحدث عن كيفية بناء لغة الشعر إذ يقول: « إنّ بناء الشعر يتحقق بطريقتين أو مقياسين، أمّا المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظاماً لتطبيق عدد من القواعد، وأمّا الثاني فباعتباره نظاماً لصدع أو تجاوز هذه القواعد مع مراعاة أنّ (جسم) النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أي من هاذين المقياسين

---

[1] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص 136.

[2] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص268.

[3] المصدر نفسه، ص269.

معزولاً عن الآخر، ومستقلاً بنفسه»[1]. أي أنّ نظم الشعر يستلزم حضور جملة من القواعد النحوية، والصرفية، والمعجمية، والصوتية... إلخ، تتضافر فيما بينها لتشكل كيان النص الشعري الذي يعرفه كالآتي « بنية مكونة من عناصر شتى تتآزر متفاعلة لتحقق شكل المعنى، لنقل – بتوضيح أوضح – إنّها بنية عضوية، وهذا يعني أنّ أي تغيير في أي عنصر من عناصرها سيحدث تغيراً في بقية العناصر من جهة، وتغيراً في شكل المعنى من جهة أخرى »[2]. وهذا ما نجده يتوافق مع الفكر البنيوي الذي « يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية متعالقة، ووجوداً كلياً قائماً بذاته مستقلاً عن غيره »[3].

ويرى الناقد بالعلاقة الإعتباطية ما بين الدال والمدلول التي أرساها دي سوسير عبر ثنائياته المشهورة، ويقول في هذا الشأن: « وإذاً فالعلاقة بين اللغة، والتصور الفكري هي كالعلاقة بين الأعصاب، والجسد، ولا سبيل إلى تفكيكها إلاّ بتعطيلهما معاً»[4]. وقد خلص من هذه التصورات إلى تعريف البنية قائلاً: « البنية هي الأدوات في حالة تركيب، ومن المعروف أنّ خصائص أي مركب تختلف عن مجموع خصائص العناصر المكونة له»[5].

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص270.

[2] المصدر نفسه، ص 300.

[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر: 2007، ص71.

[4] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص143.

[5] المصدر نفسه، ص197/198.

وصفوة القول أنّ وهب رومية تبنى العديد من المفاهيم البنيوية، ولا سيما المبدأ الرئيسي لها، ألا وهو " **النسق**".

ب- المستوى الإجرائي للبنيوية الشكلانية عند وهب أحمد رومية:

في ضوء ما تقدم حاول وهب رومية دراسة بنية اللغة في شعر "**الأمير عبد القادر الجزائري**" متكئاً على الآليات التي يقدمها صلاح فضل في مقاربة النص الشعري وفق منهجية التحليل بالمستويات، وفيما يأتي سنعرض دراسته التطبيقية على مقطع من قصيدة "**يراع ينفث سحرا**"، ومقطع من قصيدة "**الباذلون نفوسهم**" .

- مقطع من قصيدة "يراع ينفث سحرا":

فلا زال في أوج الكمال مخيماً يضيئ علينا نورُهُ وشعاعُهُ

ولا زال من يحمي الذمار بعزّةٍ ولو جمعوا ما يُستطاع دفاعُهُ

ولا زال محجوج الأفاضل كعبةً وممدوحةً أفاضالُه وطباعُهُ

ولازال سيّاراً إلى اللّه داعياً بعلم وحلم ما يضّم شراعهُ

ولازال للعليـاء أرفع راية وبشراه مبذولُ لنا وطباعُهُ

فأبقاه من رقاه عين زمانه و.......................[1].

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 271.

- **مقطع من قصيدة "الباذلون نفوسهم":**

كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا   من سابق لفضائل وتفضّلِ

كم حاربوا، كم ضاربوا، كم غالبوا   أقوى العداة بكثرة وتموّلِ

كم صابروا، كم كابروا، كم غادروا   أعتى أعاديهم كعصف مُؤكلِ

كم جاهدوا، كم طاردوا وتجلّدوا   للنائبات بصارم وبمقولِ

كم قاتلوا، كم طاردوا، كم ما جلوا   من جيش كفر باقتحام الجحفل

كم أولجوا، كم أزعجوا، كم أسرجوا   بتسارع للموت لا بتمهّلِ

كم شرّدوا، كم بدّدوا وتعوّدوا   تشتيت كلّ كتيبة بالصيقلِ

يوم الوغى، يومُ المسرّة عندهم   عند الصياحِ...........[1].

يرى الناقد أنّ أول ما يلفت النظر في شعر الأمير عبد القادر هو "**التكرار**" الذي يقوم « بوصفه ظاهرة بيانية بوظيفة الربط في مستوى البنية السطحية المحلية إلى الانسجام الكلي للنصوص »[2]. وهذا ملمح شعري أصيل، وينتهي إلى أنّ البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي، والمعنوي، حيث تهيمن صيغة "لازال" على الأبيات في المقطع الأول، وهي صيغة دعاء.

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 272/271.

[2] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2008، ص38.

وهذه القصيدة "يراع ينفث سحرا" التي اجتزأنا منها هذه الأبيات نظمها الأمير عبد القادر لِيَرُدّ على صديقه الشيخ " أبي النصر النابلسي" الذي كان قد أرسل إليه قصيدة مدحه فيها، فقسّم القصيدة إلى قسمين، وقف الأول منهما على تقريض القصيدة، و وقف ثانيهما على الدعاء له، حيث تشكل صيغة الدعاء، ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعاً، وتجمع مضمون الدعاء المتفرق بين الكمال، والعزّة، والعلم والحلم، والفضل، والطاعة، والعلو في "بؤرة دلالية" واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، حيث يحدّد أنّ أداة الربط الواو تقوم بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحدة، لا بين مضامينه في أوّل كل بيت، فتجعل بذلك الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي مفهوم "البؤرة الدلالية"[1].

بينما في قراءته للمقطع الثاني يخلص إلى هيمنة صيغة التكثير المكونة من كم الخبرية، يليها فعل ماضي متصل بواو الجماعة، متلاحقة كعصف الرّعد المتصل، محدثة ضوضاء لفضية عالية، تسعفها في ذلك أمور هي:

أولاً: الجناس الذي يتوالى صفوفاً كصفوف الخيل كلما تقدّم منها صف لحق به صف آخر.

ثانياً: غياب أدوات الربط، فكأنّ الشاعر تحت وطأة مشاعره الجيّاشة المتدفقة كالسيل لا يجد وقتاً للتأمل والِتقاط النفس.

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 273/271.

ثالثاً: هذه الألفاظ المستمدّة من عالم الحرب، والمشحونة برصيد دلالي ضخم في النفس العربية (الحرب – الضرب – السباق – الصبر – المكابرة – الجهاد – المطاردة – التجلد – القتال ....إلخ).

ويجد الناقد أنّ النظر في قصيدة "الباذلون نفوسهم" كاملة يتصدرها أسلوب وجداني رقيق، عبّر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشجيّة المثقلة بالوجع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة ريح الجنوب، ويشير إلى امتلاء هذا المقطع بالألفاظ العاطفية الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم (الغرام – التجمل – الحرقة – التحسر – الشقاء –السهر – الحزن – تطاول الليل الأحباب – الطيف – الهوى... إلخ) وكذا بتكرار صيغة الأمر التي تدل على التوجع، والرّجاء، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة، وبناء الجملة الشعرية بناءً عذباً مناسباً [1].

وفي ضوء ما تقدّم من تحليل لهذه المقاطع، اخترنا التوقف أيضاً عند تحليلات أخرى له من نفس الديوان للإيضاح أكثر من جهة، ومن جهة أخرى لإبراز مدى اِلتزام النّاقد بهذه المنهجية منها:

– مقاطع من قصيدة "توسلات ودعاء":

والضاربون ببيض الهند مرهفةً   تخالها في ظلام الحرب نيرانا

والطاعنون بسُمرِ الخط عاليةً   إذا العدو رآها شُرِّعت بـانا

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 274/273.

والمصطلون بنار الحرب شاعلةً   مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا

والراكبون عتاق الخيل ضامرةً   تخالها في مجالِ الحربِ عُقبانـا

جيشُ إذا صاح صيّاحُ الحروبِ بهم   طاروا إلى الموت فرسانا ورجلانا[1].

- **مقاطع من قصيدة "جنّات دمر":**

عجْ بي فديتُك – في أباطحِ دُمّر   ذاتِ الرياضِ الزهراتِ النُضّر

ذاتِ المياه الجاريات على الصفا   فكأنّها من ماء نهر الكوثر

ذات الجداولِ كالأراقم جريُها   سبحانه من خالقٍ ومُصوّرِ

ذات النسيم الطيّب العطِرِ الذي   يُغنيك عن زبد ومسكً أذفرِ

والطيرُ في أدواحِها مترنّمُ   برخيم صوت فاقَ نغمة مزهرِ[2].

- **مقاطع من قصيدة أستاذي الصوفي:**

وما كلُّ شهمً يدّعي السبق صادقُ   إذا سيق للميدان بان له الخسرُ

وعند تجلّي النقع يظهُر من علا   على ظهر جردبلٍ ومن تحته حُمرُ

وما كل من يعلو الجواد بفارسٍ   إذا ثار نقعُ الحرب والجوُّ مغبرُّ

فيحمي ذماراً يوم لا ذو حفيظة   وكل حماة الحيّ من خوفهم فرّوا

ونادى ضعيفُ القوم من ذا يغيثني؟   أما من غيور؟ خانني الصّبر والدّهر

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 278.

[2] المصدر نفسه، ص 279.

وما كلّ سيف ذو الفقار بحدّهِ ولا كل كرّارٍ علياً إذا كـرُّوا

وما كلّ طيرٍ طار في الجوّ فاتكاً وما كل صياح إذا صرصر الصقرُ

وما كلّ من يُسمى بشيخٍ كمثله وما كلُّ من يدعى بعمرو إذن عمرُو

وذا مثل للمدّعين ومن يكن على قدم صدق........ [1].

ينطلق النّاقد في تحليل البنية المحددة فيرى أنّ النسق اللغوي المهيمن في المقطع الأول يتكون من: اسم فاعل (جمع مذكر سالم + جار ومجرور + مضاف إليه + حال)، ويتكرر هذا النسق اللغوي في الأبيات المتوالية، إلاّ في البيت الأخير الذي يتكون النسق فيه من اسم فاعل (جمع مذكر سالم + مفعول به + مضاف إليه + حال).

ويرى أنّ أداة الربط "الواو" تقوم بوظيفتها على أكمل وجه، فتجمع هذه المتجانسات جمعاً وثيقاً في سلسلة لغوية واحدة متعددة الحلقات، ويساند هذه السلسلة نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي فيعزز تلاحم مستويات النص، ويحكم بنائه إحكاماً قوياً، ومن هنا يرتقي النص ببنائه المحكم، وبمعجمه اللغوي، وهو معجم الحرب المتمثل في (الحرب بسيوفها المرهفة، و رماحها العالية، ونارها المشبوبة، وخيلها الضامرة العتاق....إلخ).

ولهذه الألفاظ دلالة على القوة، والصلابة، والثقة في النفس، فلا يشوبها أي اهتزاز أو خلخلة. ولكن هذا السياق سرعان ما ينكسر، ويتحول إلى سياق الضراعة، والتوسل، وهذا ما يظهر في الشطر التالي: (مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا)، ويشكل هذا التحول

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص279.

في السياق "وحدة طفيلية" تضعف نبرة الخطابة والفخر ومن ثمة كانت هذه الوحدة إضافة فائضة، وعبئاً على النص، ولكنها في الوقت نفسه مثقلة بالدلالة، فهي تكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، وتعيدنا أيضاً إلى بؤرة القصيدة، ونواتها، وبذلك تثبت عراقة انتمائها إلى القصيدة، وغربة أبيات الفخر، والحماسة عنها[1].

وتوصل الناقد إلى أنّ بنية القصيدة هي بنية استغاثة، وتوسل، وضراعة، نظمها الشاعر كي ينصر اللّه الدولة العليّة العثمانية، وتستمر القصيدة على هذا النمط من الاستغاثة، والتوسل، والضراعة، سواءً أعبّر الشاعر عن رؤيته الدينية بتكرار صيغة الاستغاثة، أو بتكرار صيغة الأمر، وفي أغلب الأحيان كان يزاوج بين هاذين الضربين من التكرار.

ويقدم الناقد في نهاية تحليله للمقطع الأول حوصلة عامة حول هذه البنية، فيصرح أنّ الشاعر قد عمد إلى تكرار نسق لغوي معين في عدة أبيات متوالية، إلاّ أنه سرعان ما يغيره فيكسر بذلك أفق توقع المتلقي، وبذلك تبدوا القصيدة مبنية على نهج سبه دقيق من التعاقب بين إرساء نظام ما وصدعه، ثم إرساء نظام آخر و صدعه، وفي هذا الصدد يقول« ومما لا ريب فيه أنّ تغيير قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني، إذ لا يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين ويضع لنفسه نظاماً

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 281/280.

ما لتتبوأ بما يقرؤه بعد من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً وفضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة»[1].

أما النص الثاني فيحدد الناقد طبيعة البنية فيراها ذات نسق لغوي مكرر من متضايفين، أولهما صفة خارج النسق تليها صفة لمضاف إليه، أي أنه يبنية على حشد الصفات، إذ أنّ النص في حقيقتة احتفاء وقور بجمال طبيعة دمر.

والجدير بالذكر هنا أنّ ناقدنا يشير إلى أنّ النسق اللغوي يكشف عن جانب من هذا الاحتفاء، فالشاعر يقوم بتصوير الطبيعة على ترتيب وقوعها في نفسه ويعطي كل مظهر من مظاهرها جمالها حقه، وبهذا فإنّ النص عبارة عن جملة كبرى واحدة تتكرر كلمة الذات فيها لتقوم بوظيفة الربط بين وحداتها الصغرى، فترتبط المظاهر كلها وهي: (الرياض والمياه والجداول والنسيم) برباط وثيق وتردها جميعاً بالطريقة نفسها إلى النواة الأصل أو إلى حضن أمها "دمر"

ويخلص الناقد بتقصيه الدقيق لهذه البنية، بأنّ النسق اللغوي المكرر وبنائه المحكم بمعجمه اللغوي يُنتج لنا دلالة صافية مشبعة بالحبور النقي، غير أنّ الشاعر كسر سياق النص وانحرف به إلى سياق ديني في الشطر الثاني من البيت الخامس في المقطع الثاني، فخلخلت هذه الوحدة سياق الدلالة، وذهبت ببعض صفائه وقدرته على إشباع الإحساس بالجمال، بهذا فإنّ الشاعر قد رشح ترشيحاً مضمراً لهذا الانحراف في صورة

(1) وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 282/281.

ماء نهر كوثر، مما جعل ناقدنا يُفصح بأنّ هذه الوحدة لا تخدم وحدة الأبيات ولا تغذي دلالتها بل تضعفه، ومن ثمة كانت وحدة إضافية أو طفيلية في سياق الأبيات إلا أنها في الوقت ذاته جوهرية في سياق القصيدة لأنها تكشف عن رؤيتها الدينية العميقة[1].

ويشير الناقد إلى أنّ المقطع الثلث يسوده نسق لغوي مكون من حرف العطف "الواو" وأداة النفي "ما" أو"لا" ومتضايفين أولهما لفظ "كل"، وثانيهما متغير الدلالة، وعليه نحن أمام نسق لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه، وقد أمعن ناقدنا النظر في هذا العنصر "المضاف إليه" من زاوية الدلالة فيراه على الترتيب أنه: الشهم الذي يدعي السبق في ميدان الحرب، والشخص الذي يعلو الجواد في الحرب، والسيف والبطل الكرار في الحرب، والطائر الذي يطير في الجو فيتوهم الرائي أو يظن فيه قدره الفتك والصياح، الذي يلتبس صوته بصوت الصقر، والشيخ المدعي ومن يدعي بعمرو. ويدعو الناقد إلى إعادة النظر مرة أخرى في هذا المتغير فيرى أنه في الأنساق الأربعة الأولى يحمل دلالة القوة والحرب، أما في البيت الخامس والسادس يحمل دلالة التباس القوة بغيرها من السمات، وفي البيت السابع يتضمن دلالة دينية، بينما البيت الأخير مشحون بدلالة عامة تصلح لعدة دلالات.

وبقدر من الإستقصاء والتمعن الدقيق في هذه الدلالات استطاع الناقد أن يرد دلالات الأنساق الستة الأولى إلى دائرة دلالية واحدة هي الحرب، وما يؤكد ذلك حديث الشاعر

---

(1) ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص282/283.

الصريح عن النقع والحصان في البيت الثاني، وكذا حديثه عن حماية الذمار وصاحب الحمية وحماة الحي وإغاثة المستغيث في البيتين الثالث والرابع، وبهذا يخلص ناقدنا إلى تحديد سياق النص وهو الحرب ومنه فإنّه معجم المعروف بألفاظه (الميدان، النقع، الجواد، الفارس، الحمية، الفتك، الصقر) ومن ثمة فإنّ البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية، أي أنّ دلالة كل نسق من هذه الأنساق اللغوية هي كدلالة الأنساق الأخرى، غير أن البيت الأخير يحمل دلالة قابلة لضم دلالات شتى، وهذا يعني بأنّها جامعة لكل الدلالات التي سبقتها[1].

ولم يبقى لناقد سوى الدلالة الدينية التي يحملها البيت السابع، وهي وحدة طفيلية استطرد إليها الشاعر في معرض الحديث عن شيخه الصوفي وأطال فيها فكسرت سياق القصيدة فأحدثت تحولاً أسلوبياً فظهر سياق الحرب والحماسة بجلاله المعروف ورنينه العالي. وقد كشفت هذه الوحدة الطفيلية عن الشاعر الذي يجسد شخصية فارس بدوي مؤمن يرى الحياة والكون من حوله رؤية دينية بطولية في آن، وبهذا اتضحت وظيفة الدلالة الدينية التي نص عليها الناقد في النسق السابع وأرجأ الحديث عنها فهي تنافس الدلالة البطولية، فتظهر في سياقها وتتكامل معها فتكتمل صورة البدوي المؤمن كما أنّها ترشح للعودة إلى السياق الديني واستئناف ما انقطع من الحديث عن الشيخ.

إنّ ما يظهر من هذه المتابعة لقراءة وهب رومية لمقاطع من قصائد من ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، أنّ تحليلاته كانت تستند على المنهج البنيوي الذي يتمثل النص جملة

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص283/284.

كبرى تتفرع إلى بنى صغرى، مستنداً على مستويات التحليل البنيوي لكن دون أنّ يُحيل إلى ذلك، وإنّما المتطلع عليها هو الذي يكشف ذلك وعليه **هل كان ملتزماً إلتزاماً كلياً بالمنهج البنيوي الشكلاني؟**

من الواضح أنّ الناقد متأثر بالمنهج البنيوي لذلك نجده تبنى مختلف تصوراته وإجراءاته، وعليه قد التزم ببعض مبادئها كتحدثه عن مفهوم البنية وشروطها، فإذا كانت البنية« ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة»[1]. فنلاحظ أنه انطلق من هذا المفهوم لتحليل بنية شعر الأمير عبد القادر معتمداً على منهجية التحليل بالمستويات.

لكن على الرغم من ذلك نجده قد وقع في مزالق متعددة منها: مزلق الذاتية ويظهر ذلك في قوله في نهاية تحليلاته، إذ يقول:« فقد حاولت في الصحف التي خلت أن أدنو من الأمير عبد القادر... فنظرت في شعره نظرة لا ينقصها الإنصاف أو الموضوعية وإنّ كان التعاطف يُخاللها، فليس من الصواب أن ندرس أدباً لا نتعاطف معه»[2]. وهذا ما لا يتوافق مع البنيوية التي « تجتذب نقاد الأدب لأنها تَعِد بأن تأتي بالموضوعية والدقّة إلى المجال الرهيف إلى الأدب»[3].

---

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط 1، دار الشروق، القاهرة:1998، ص122.

(2) وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص322.

(3) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص108.

والمتتبع لتحليله لبنية شعر الأمير عبد القادر يلحظ مدى ربطه لهذه البنية بالسياق في أكثر من موضع، والبنيوية تلغي السياق في مقاربتها للنصوص الأدبية لذلك « قضت على معنى العمل الأدبي في صميمه ومعنى عناصره المتكاملة»[1]. وبهذا التصور قطعت البنيوية تواشج النص بالروح الاجتماعية والتاريخية والإنسانية والثقافية ومن ثمة القضاء على معنى النص.

كما أن استهواء الناقد للبنيوية لم يدم طويلاً، وذلك لنقده لها والثوران عليها لإقصائها المرجع من الدراسة وفي هذا الشأن يعبر« و ليس بصح – وفاء بحق المنهج – أن نتحدث عن الأدب والنقد كما لو كان نسقين مغلقين أو منعزلين عن الظواهر والأبنية الاجتماعية الأخرى»[2]. ويقول في موضع آخر في حديثه عن البنيوية وتعاملها مع النص الأدبي بأنها « أغفلت مرجعه واكتفت بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركة هذه العناصر، وعجزت أن تفسر الانتقال من بنية إلى أخرى فكشفت عن كونها بنيوية مغلقة، ونسبت الأدب إلى اللغة(الأدب فن لغوي) وهو كذلك إذا نظرنا إليه من زاوية الأداة ولكنه نشاط اجتماعي إذا نظرنا إليه من حيث الطبيعة والوظيفة»[3].

---

(1) سامية راجع، "إشكالات البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين"، مجلة الأثر، العدد5،الجزائر: 2006، ص119.

(2) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص138.

(3) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص159.

وصفوة هذا التحليل يحيل إلى أن الناقد يأخذ بالبنيوية إلاّ أنه لا يقصي المرجع من الدراسة، وهذا ما يحيل إلى تبنيه للبنيوية التكوينية التي سنعرضها في الصفحات الآتية ومنه يمكننا القول أن الناقد لم يكن ملتزماً بهذا المنهج

ثانياً: تجليات البنيوية التكوينية في خطاب وهب رومية النقدي.

1: تعريفه للمنهج البنيوي التكويني.

إنّ أكثر الطروحات النقدية عمقاً في فهم الفكر النقدي عند وهب أحمد رومية، يرتبط بمفهوم البنية والرؤية وهذه إشارة تكشف عن أنّ اِتجاهه في النقد لا ينحصر في البنيوية فقط، وإنّما يتعدى للإفصاح عن البنية وعلاقتها بمرجعها، أي يرتبط ذلك بمعطيات السياق الإيديولوجي من خلال الاستفادة من الاتجاه الماركسي، وبناءً على هاته التصورات ينظر إلى النص من منطلق ازدواجية العلاقة بين الداخل والخارج، ليقر بأهمية النسق والسياق في تحليل النصوص الأدبية، ليخلُص إلى تبنيه للبنيوية التكوينية التي أرسى دعائمها "**لوسيان غولدمان**"، حيث يصرح بها ناقدنا كمنهج في دراساته: « هو منهج يقع على ضفاف الواقعية المتطورة، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية، فليس النص الأدبي –على استقلاله– بنية معزولة، بل هو بنية موجودة في بنية محيطة، أي هو بنية، وهو في الوقت نفسه عنصر في بنية أخرى، إنّهُ خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معاً»[1]. إذن أدرك أهمية البنية فراح يستأنف النظر في هذا المفهوم ويقيم العلاقة بينهُ وبين مجاله الثقافي والاجتماعي حرصاً على علاقة النص الأدبي بالواقع من جهة، وعلى أدبيته من جهة أخرى، وقد حصر قضايا التحليل الأدبي أو قراءة الأدب في ثلاثة أمور هي: « المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص160.

الدلالي دون أن ينتهي بنا ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية – أو النص – عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بنية معزولة ولكنه بنية لها خصوصياتها التي لابد من الكشف عنها، وتحديدها لنقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى»[1].

وفي أثناء حديثه عن النسق والسياق يعبر عن الشعر بأنه « إدراك فني مجسد باللغة – وهذه هي صفته النوعية – للعالم وأشيائه وناسه وأحداثه وعلاقاته ودلالته دلالة فنية مرهفة تندثر بالغموض أحياناً كثيرة، وليس هذا الإدراك الفني منبت الصلة بالتاريخ، فهو استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدد، وجزء من بناء ثقافي عام معبر عن مراحل اِجتماعية من مراحل تطور المجتمع»[2]. أي أنّ الواقع الاجتماعي يؤثر في الشاعر فيدفعه إلى الكتابة، وبالتالي ينتج لنا إنتاج لغوي فني جميل يحمل دلالة اجتماعية واضحة، ومنه يكتسب العمل الأدبي وظيفة داخل المجتمع تكون أكثر انسجاماً، وارتباطاً به لتعبر عن رؤية كونية، لذلك يرى الناقد أن « اللغة نظاماً اجتماعياً ينتمي إلى الواقع، كان معنى ذلك أنه لا وجود للغة خارج المجتمع، فاللغة والحياة الاجتماعية أمران مترابطان»[3]. وما يلحظ على هذا القول باختصار أن وهب رومية يسعى إلى ربط النص الأدبي بسياقه الاجتماعي من منطلق تأكيد

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم و النقد الجديد،23.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص137.

العلاقة بين خارج النص وداخله، وهذا ما يتفق مع المنهجية التي أرساها"**غولدمان**" «وهي منهجية تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي»[1].

ولقد أفصح الناقد عن معالم توجهه النقدي الذي يرتكز على البنيوية التكوينية أكثر خلال دراسته لشعر "**ابن زيدون**"، وما يعزز ذلك قوله:« ولست أريد بما قدّمتُ أن أُحرّف هذا البحث عن قصده، فأتحدث عن شخصية اِبن زيدون، بل أريد أن أعقد الصلة بين شعر هذا الشاعر من جهة، وبين شخصيته ومجتمعه من جهة أخرى، دون أن أنزلق إلى انعكاسية مرآوية بعيدة عن روح الشعر، أريد أن أقول أن الظاهرة الشعرية بنية مستقلة استقلالاً جزئياً، ولكنّها في الوقت نفسه عنصر في بنية محيطة، وبذلك تعقد الصلة بينها وبين الظواهر الاجتماعية الأخرى التي تعاصرها، وتشترك معها في سياق تاريخي اِجتماعي واحد»[2]. وقد خلص الناقد في دراسته للتجربة الشعرية "**لابن زيدون**" إلى أنّها « تجربة فنية صرف، بيد أنّ موادها الغُفل جميعاً من حياة هذا الشاعر وموروثه، أي أنّ لهذه المواد مرجعيتين هما: المرجعية الاجتماعية، والمرجعية اللغوية»[3].

وعلى هذا الأساس نجده يتمثل أدوات البنيوية التكوينية، التي تجمع بين بنية النص والسياق.

---

(1) محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ط1، مركز الإنماء الحضاري،حلب:1997، ص09

(2) وهب أحمد رومية، شعر ابن زيدون، ص21.

(3) المصدر نفسه، ص114.

***مفاهيم البنيوية التكوينية عند وهب أحمد رومية.**

ِ انطلق وهب أحمد رومية في تعزيز منهجه النقدي "**البنيوي التكويني**" معتمداً على جل المفاهيم الرئيسية التي أرساها لوسيان غولدمان كأسس للبنيوية التكوينية من بينها نجد:

1- مفهوم رؤية العالم:

إذا كانت رؤية العالم عند "**غولدمان**" تعني أنها « الكيفية التي ينظر فيها إلى واقع معين، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج»[1]. فإنّ لهذا التعريف الغولدماني صدى في أكثر من موضع في جل خطابات الناقد إذ نجده يُعبر عن حقائق الشعر بأنها « حقائق فنية بلا زيادة أو نقصان، ولكنني أعرف – في الوقت عينه – أن هذه الحقائق الفنية، هي إدراك فني لحقائق الحياة و...... الشاعر الحق هو الذي ينفعل لهذه الأمور جميعاً، ويكشف عن صداها العميق في نفسه وفي نفوس أبناء قومه الذين يشاركهم الحياة[2]. وبما أنّ الرؤية للعالم تتشكل من الواقع وتكوين الشاعر فإنّ رؤيته هي تجسيد لروح الجماعة التي ينتمي إليها، لذلك يرى الناقد « أن النص الشعري يكشف عن رؤية مبدعة للعالم»[3]. ويقول أيضاً: « كل نقد ينطلق من داخل النص أولاً، وقد يستعين بالخارج فيُضيء النص ويكشف عن التجربة الإنسانية التي يعبر عنها أو يجسدها، أو عن رؤية صاحب النص، ورؤية الناقد هو نقد

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، د ط، إتحاد كتاب العرب، دمشق:2003، ص233/234.

(2) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص35.

(3) المصدر نفسه، ص23.

مشروع»[1]. ومن هنا يتحدد الموقف النقدي لـ "وهب رومية"، من نظرته لموقع الشعر والنقد من "البنية والرؤيا"، حيث لا معنى للحديث عن رؤية خارج الشكل أو سابقة عليه، لذلك كانت « هذه الرؤية المنبثقة من الشكل متصلة بالرؤى المنبثقة من الظواهر الاجتماعية الأخرى »[2].

ويربط الناقد مفهوم رؤية العالم بخاصيتين هما: **الشمولية والتماسك** كما ورد لدى" **لوسيان غولدمان**"، حيث تمثل الشمولية « رؤية ناجحة للعالم، ولأنها شمولية فهي لا تقع في خطر المحدودية أو الرؤية الجزئية»[3]. والجدير بالذكر هنا أن ناقدنا يدرس بنية الشعر من زاوية الشمولية أي في كُليتها،حيث أن «أي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها ، يعد إخلالاً بمفهوم ((الشعر)) أو انحراف به، إنّ وحدة النص لا تقبل التجزئة أو التحليل»[4].

كما أن الشمولية لاتتوقف عند هذا الحد بل تشمل أيضاً أمور موجودة في الواقع تتجاوز النظرة الجزئية والمحدودة، لذلك كان الحديث عن اللغة في رأي الناقد « لا يستقيم ولا يكتمل إلاّ بالحديث عن قضايا غير لغوية، قضايا شمولية تتصل بالإنسان وأشواقه وهمومه وشروطه التاريخية»[5]. إذن فالنص الأدبي كيان ذو وجهين فالوجه الأول يتعلق بالظواهر الفنية، أمّا الوجه الثاني فيجسد الظواهر الاجتماعية، لذا لابد لناقد عند دراسته أن يتعامل معه ككل واحد

---

(1) وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص187.

(2) وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص13.

(3) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص254.

(4) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص24.

(1) وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص135.

دون عزل عنصر عن آخر ، من أجل الوصول إلى معناه المنسجم والمتماسك الذي يحيل إلى بنية الظروف التي ساهمت في تشكيله، ومن ثمة كان مفهوم رؤية العالم مرتبط بالتماسك والشمولية.

2- الوعي الفعلي والوعي الممكن:

لقد وظف "وهب رومية" مفهومي الوعي الفعلي والوعي الممكن في كتاباته، فإذا كان الوعي الفعلي « هو الوعي الناجم عن الماضي وظروفه وأحداثه»[1]. فإنّ المقصود بالوعي الممكن « ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي»[2]. فإنّ ما اتضح لنا أن الناقد قد جمع بين هذين المفهومين في قوله الدقيق: « ومن العسير تصور مجتمع لا يأبه بتاريخه.... فالذاكرة الاجتماعية وتجربة الماضي والتأصل في التاريخ ضرورية للوعي الذي يمكن أن يكون للمجتمع بذاته ويسهم التاريخ على نطاق واسع في تأسيس تناسق هذا الوعي»[3]. أي أن الناقد يستلزم النظر في الماضي وتجاربه، وهذا يمثل الوعي الواقعي ومن هذا الوعي يتبلور الوعي الممكن الذي يجسد الطموحات، إذن الوعي ضروري لصياغة رؤية العالم، وسيتضح هذا المفهوم بشكل أوضح في مقاربته لبعض نصوص الشعر التي سنتطرق إليها.

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص255.

(2) المرجع نفسه، ص255.

(3) وهب أحمد رومية، من قضايا الثقافة، ص145.

إنّ هذه التصورات تقود إلى نتيجة واحدة مفادها أن "وهب رومية" يتقارب مع "**غولدمان**" حيث نجده يقر بأن « تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً ومرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين " البنية والرؤيا" ويمكننا من الربط بين الظاهرة الأدبية في خصوصياتها، وبقية الظواهر الاجتماعية الأخرى، أو قل - بعبارة غولدمان- بين النص والبنية المحيطة »[1].

وخلاصة لما سبق تداوله من مختلف الراء، يمكننا القول بأن ناقدنا قد تطرق للعديد من الأسس والمعطيات التي جاء بها "**غولدمان**"، ومنه تجاوز بهذه المقاربة التي تنوعت في اشتغالها على متون متنوعة من الشعر الجاهلي والحديث، وعليه سنتطرق إلى دراسته لمقطع من الشعر الجاهلي قاله أعرابي، أما فيما يخص الشعر الحديث فسنتناول بعض تحليلاته لمتون متنوعة من شعر محمد عمران التي خصها بدراسة تحولات الرؤيا.

2: آليات التحليل البنيوي التكويني

***الشعر الجاهلي: "دراسته لمقطع من شعر الحنين قاله أعرابي"**

قال أعرابي:

دع المطايا تنسم الجنوبا

إنّ لها لنبأ عجيبـا

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص24.

حنينها وما اشتكت لغوبا

يشهد أن قد فارقت حبيبا

ما حملت إلا فتىً كئيبا

يُسر مما أعلنتْ نصيبا

لو ترك الشوقُ لنا قلوبا

إذن لآثرنا بهن النيبا

إنّ الغريب يسعد الغريبا[1]

تبدو دراسة "وهب رومية" لجزء من قصيدة قالها أعرابي من أكثر الدراسات إثارة من حيث تفسيره الذي يتكئ على البنيوية التكوينية، إذ نجده يحدد البنية الرمانية وطبيعة البنية المكانية التي قيل فيها هذا النص.

ويعبر هذا النص عن تلك المرحلة الإنتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، مرحلة صدر الإسلام التي شهدت تنوع شخصيات الناس بين الماضي والحاضر وبين حياة ألفتها وحياة لا تعرف عنها شيء، تغامر بدخولها حيث انقلبت الحياة بالناس، فلم تجد النفس العربية وقتاً للعيش بسلام، لأن كل شيء كان يمضي ويتغير بسرعة، فخرج أولئك العرب إلى أرجاء

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص161.

الدنيا فاتحين ومهاجرين وغدا كل شيء في حالة سيرورة وانتقال، حيث يعبر شعر هذه المرحلة عن التوزع النفسي ويكشف عنه [1].

وقد حاول الناقد الإلتزام بمنهج البنيوية التكوينية وذلك من خلال الربط بين البنية والرؤيا، فنجده يقدم البنية اللغوية أولاً بوصفها الأداة الحاملة لرؤيا الشاعر ومنه وقف عند مكونات البنية السطحية لهذا المقطع، حيث سيطرت على النص ثلاثة ألفاظ محورية هي: المطايا، الفتوة، الغربة، وهذه الألفاظ تكشف عن ثقافة تلك الحقبة فهي مثقلة بالدلالة وما يؤكد ذلك أن «قارئ الشعر الجاهلي، وشعر العصور اللاحقة أيضاً، مكانة الإبل((المطايا)) في حياة الإنسان العربي وثقافته. ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة دون أن تكون صورة الإبل ملء السمع والبصر؟ ويعرف قارئ هذا الشعر أيضاً مكانة الفتوة ((الفتى)) في حياة ذلك المجتمع وثقافته..... وقد اكتسب لفظ الغربة دلالات إنسانية واجتماعية ونفسية ثرية، عبر تاريخ طويل حافل بصراع مرير بين الإنسان العربي وذاته»[2].

ويحتوي النص على شخصيتين هما: شخصية الفتى الذي يقوم بوظيفة السارد وشخصية الإبل، وتظهرهما قراءة النص متشابكان ومتداخلان في حالة وجدانية، هي حالة الغربة التي نجم عنها كل هذا الحنين الموجع العاصف. ومنه قسم النص وفق نظرة شكلية صرف إلى ثلاثة وحدات هي: وحدة الإبل من البيت الأول إلى البيت الرابع، وحدة الفتى من البيت الخامس إلى

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص161.

[2] المصدر نفسه، ص162.

البيت الخامس إلى البيت الثامن، و وحدة الغربة في البيت التاسع البيت التي تتداخل فيها الوحدتان السابقتان تداخلاً فذاً يجعل من قسمة هذه الوحدة بين الوحدتين السابقتين أمراً مستحيلاً، فكل منهما تصلح أن تكون مكان الأخرى، لأنهما أصبحتا في آخر النص وحدتين متجانستين على المستوى اللغوي بعد تجانسهما على المستوى المعنوي، فقد عبر النص عن كل منهما باللفظ نفسه ((الغريب))، إذن فالمقطع قد حقق شموليته وتماسكه[1]. ولم تكتمل دراسته عند هذا الحد فقط، بل امتدت إلى إسقاط البنية السطحية على المجتمع، ومدى تماثلها ومما يعزز ذلك قوله: « بيد أن قراءة أخرى للنص، لا تناقض القراءة السابقة ولكنها تطورها وتنميها ستكون جديرة بالكشف عن ثراءه، وقدرة بنيته الفنية على تجسيد رؤيته، إذن هي قراءة لا تبدأ من الصفر، بل تبدأ من حيث وقفت القراءة السابقة، أي هي نظرة مستأنفة فيه »[2].

ويرى الناقد أن النص يبدأ بظاهرة أسلوبية معروفة، هي ظاهرة التجريد التي تعد «تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»[3]. وهي ظاهرة تشيع في شعر الحنين تحمل دلالة عامة لا تختص بالشاعر وحده. وإنّما تعكس المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك الفاتحين، الذين غلبهم الشوق وأرقهم الحنين وغالهم من أمر الغربة ما يغول، ويبرز التجريد في عبارة ((دع المطايا))،

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد ص162.

[2] المصدر نفسه، ص162.

[3] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص162.

ويتضمن فعلاً يقع على المطايا ويقيد فعلها تقييداً مرتبط بالجهة أو المكان الذي ترمز له ريح الجنوب وتمثل الريح فضاءً شعرياً يتجه إلى التجريد وتتكشف الذات الشاعرة أو صاحبة التجريد المشحونة بالمشاعر إلى فضاء روحي ونفسي يمثله الفضاء الشعري ويدل عليه، ويتجلى ذلك في أن الشاعر قد وظف المطايا كوسيلة للكشف عن نفسه والترجمة عن أشواقه[1].

ويلحظ الناقد حركة الضمائر التي تسيطر على النص من البيت الثاني إلى الخامس (أن لها... إلا فتى كئيبا)، ففي هذه الأبيات لا يجد ضمير آخر ينافس ضمير المطايا، وتوصل إلى أن البيت الثاني تقرير مباشراً (أن لها لنبأ عجيبا)، فهو يؤكد حالة أو خبر بجملة من المؤكدات اللغوية (إنّ+ لام التقوية "المزحلقة"+ التنكير الدال على الإبهام المطلق+ الصفة) فتظهر الدلالة في البيت دلالة إعلامية أو إخبارية، ويسعى الشاعر إلى الوصف والتصوير من أجل جلاء الغموض الذي أحدثه التنكير فينتقل بذلك من تقرير الحالة إلى تصويرها نحو:

حنينها وما اشتكت لغوبا

يشهد أن قد فارقت حبيبا

يحمل هذين البيتين دلالة تصويرية تبرهن صحة الخبر السابق وتغنيه بملامح نفسية وإنسانية هي ملامح الحنين والشكوى والفراق والحب، ويتضح من هذه الألفاظ أن تصوير الحالة لا يتم في سياق القصيدة المألوف بل يتم في سياق غزلي، حيث يستعمل الشاعر ألفاظ الغزل

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص163.

الانفعالية ذات الرصيد العاطفي الضخم، وبهذا تلبس المطايا لباس الإنسان فتكتسب رويداً رويداً ملامح إنسانية واضحة[1]. وما يؤكد ذلك تعبيره « وتظهر بداية توكيد هذه الملامح على المستوى اللغوي باستخدام حرف ((أن)) المؤكد، وحرف التحقيق ((قد)) ((يشهد أن قد فارقت...)) »[2].

ويرى الناقد أن الشاعر يعود إلى الصياغة التقريرية المباشرة كما فعل في البيت الثاني وهذان البيتان " الثاني والخامس" (أن لهما لنبأ عجيبا / ما حملت إلا فتى كئيبا) متناظران من نظر تصور الشاعر للمعاني، إذا كل بيت يقر خبراً مباشراً ويؤكده بجملة من المؤكدات، وهذا ما يجعل دلالة الصياغة دلالة إعلامية، فالتقرير في البيت الثاني يوحي يبدو البيت الخامس جامعاً كمطلع الأرجوزة بين المطايا والشاعر معاً، تشد أواصره ظاهرة القصر البديعة ، لأنها ترشح لمزيد من التقارب والاندماج في فضاء فسيح.

أمّا في البيت السادس فتتجلى هذه الظاهرة معنوياً، فيتراء هذا الربط الوجداني العميق بين المطايا والفتى فكلاهما محب مشتاق برّح به الهوى والحنين، وهذه العلاقة قائمة على أساس من المخالفة بقدر ما هي قائمة على أساس التشابه، فكل من المطايا والفتى محب مشتاق وهذا وجه الشبه، أما وجه الاختلاف فيكمن في أن الفتى يفضل الصمت وهي تفضل البوح

---

(1) ينظر: وهب رومية شعرنا القديم والنقد الجديد، ص164/163.

(2) المصدر نفسه، ص164.

والإعلان عن ما في نفسها ويلحظ الناقد أن البنية اللغوية تجسيداً لهذه الوشيجة على الرغم من إنهما جوهر واحد.

ومن خلال متابعته لحركة الأفعال في النص يخلص إلى أن كل فعل يستقل بمجاله النحوي، حيث يتشابك فعلان في موضوع واحد، وهذا التشابك تجسيداً لتشابك معنوي بين صاحبي الفعلين، ويتعمق مفهومي المشابهة والمخالفة بمظاهر لغوية أخرى كالطباق بين الإسرار والإعلان، بما أن الطباق بنية لغوية ذات حدين متناقضين وبين ((يسر)) و((أعلنت)) في البيت السادس تشابه فكلاهما فعل أما الاختلاف فأحدهما ماضٍ مسند إلى المؤنث والآخر مضارع مسند إلى المذكر[1].

وينظر الناقد إلى علاقة الذات بالموضوع في هذا المقطع فيراها خصبة ومعقدة حيث يعبر الشعراء عما يختلج في نفوسهم من خلال الأشياء والحيوانات التي يستخدمونها في نصوصهم، وما يعزز ذلك قوله« إذا ظننا أن أشواق هذا الشاعر قد تضاعفت في نفسه فأثقلته فأسر نصيباً منها و باح بطريقة فنية مراوغة حيث اصطنع هذه الإبل لتبوح بشوقه نيابة عنه »[2]. ويوضح من خلال هذا أن الصورة الإنسانية للمطايا تبرز يوماً بعد يوم وغدا التعبير عنها بشكل صريح مباشر، ولم يعد التعبير عنها في سياق غزلي رامز، وبهذا يخلق الشاعر موازاة صريحة بينه وبين المطايا في البيتين السابع والثامن، حيث ينتقل فيهما من التعبير عن الإبل

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص164.

[2] وهب احمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد ص166.

التي فارقت حبيبها إلى التعبير عن فراقه هو لأحبابه تماماً مثل الإبل، ويستمر الشاعر في تعاطفه مع الإبل حين يشاركها الشوق والحنين حتى تكتسي ملامح إنسانية فيغدو كل من الشاعر والمطايا نموذجين إنسانيين، ويلمح الناقد تمثيل اللغة لهذه الوحدة الوجدانية العميقة ويظهر ذلك جلياً في البيت الثامن، حيث قاده هذا التعبير إلى الخروج من حيز المأمول إلى حيز الواقع، الذي قد وقع وانتهى أمره فالشاعر لا يحزن لذهاب قلبه بل يحزن لعدم استطاعته أن يعوض الإبل قلوباً عن قلوبها التي أرقها الشوق ولكن ليس بيده أن يفع شيء وباعتباره يشكوا من نفس الوجع[1].

ويشير الناقد إلى تغير حركة الضمائر في البيت السابع والثامن فمن ضمير المخاطب الفرد أو الغائب الفرد اللذان استخدمهما للتعبير عن نفسه إلى التعبير بضمير الجماعة عن نفسه نحو (لنا، لأثرنا..)، وهذا التنوع في استخدام الضمائر لتعبير عن ذات واحدة وهي ذات الشاعر من أجل الكشف عن الواقع الاجتماعي آنذاك وما يثبت ذلك هذا التعبير« إنّ عدول الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة، يصلح دليلاً على أن هذا النص لا يعبر عن حالة فردية بل يعبر عن المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك المغتربين في تلك المرحلة القلقة من حياة الإنسان العربي، ولعلّ هذا هو سر ظهور كلمة القلوب»[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص166.

[2] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد،167.

ويخلص الناقد في البيت الأخير، إلى أن الشاعر يتحدث حديثاً مباشراً عن علاقة الغريب بالغريب ومواساة لصاحبه، حيث يكرر لفظ الغريب تكراراً يمنح البيت دفئاً إنسانياً غامراً بما يختزن في سياقه التاريخي والاجتماعي من معاني الغربة وإيحاءاتها، وهذا التكرار اللغوي يحوله إلى تواصل إنساني حميم باعتباره يجسد تكراراً ويوحدهما ويمنحهما هوية واحدة تصلح لكل من الشاعر والمطايا وهذا ما يدل على الشمولية والتماسك اللذان قال بهما"**غولدمان**".

وبما أن خاتمة النص عبارة عن حكمة وتتويجاً لمنطقه الداخلي في الوقت نفسه، يمكن أن تكون وثيقة الصلة بمطلع النص بما أن الدعوة إلى حرية المطايا في تنسيم ريح الجنوب هي نتيجة لسعي الغريب من أجل سعادة الغريب الآخر، ولعلّ هذه الصلة الوثيقة بين المطلع والخاتمة هي سر التجانس الإيقاعي بينهما فهما من نمط إيقاعي متقارب جداً[1].

ومن خلال متابعة الناقد لهذا المقطع توصل إلى أن هذه الحكمة تعتبر نواته الدلالية حيث يعبر « وهذه الحكمة هي أيضاً الفكرة المهيمنة في النص أي هي نواته الدلالية ولا يزيد النص على أن يكون تكراراً معنوياً وفنياً لهذه الفكرة أو – لعل هذا أدق– تنمية وتطويراً لهذه النواة الدلالية عبر علاقة الذات بالآخر بكل ما اشتمل عليه هذا الآخر من دلالات وجدانية وتصويرية و رمزية»[2].

---

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد ص167.

[2] المصدر نفسه، ص168.

إذن حاولت هذه الدراسة التي قدمها الناقد أن تقارب هذا المقطع من خلال ربط رؤية الشاعر لمجتمعه بالشكل التعبيري، الذي يتماثل مع تجربته فتضافرت مستويات عدة في تكوين هذا النص كالمستوى النفسي الوجداني والمستوى اللغوي والموسيقي مما يسمح للشاعر بصياغة رؤيته.

***الشعر الحديث: دراسة على متون متنوعة من شعر "محمد عمران"**

إنّ القراءة التي يقدمها وهب رومية لشعر محمد عمران تبرز بوضوح مدى قربه إلى البنيوية التكوينية فهو يهدف إلى ربط العمل الأدبي بالمجتمع محاولاً الإلتزام بمنطلقاته النظرية إذ تنطلق دراسته من فكرة أنّ كل عمل إبداعي ينطوي على رؤية كونية للعالم. وانطلاقاً من هذه الفكرة تقوم دراسته لشعر محمد عمران إذ تشير مقدمة هذه الدراسة إلى أمرين: أولاً تحديد البنية التي سيحللها و هي المجموعات الخمس الأولى من ديوان الشاعر محمد عمران، وكذا الإلمام بجملة السمات التي تميزها مثل (الحب والطبيعة، اللغة الشعرية الأنيقة الفياضة بالدلالات، طعم الفقد اللاذع...). وثانياً تحدثه عن البنية الخارجية التي يجسدها النص من خلال الاستناد إلى الخلفيات والظواهر الفكرية والاجتماعية والسياسية...إلخ، من أجل الكشف عن رؤيا الشاعر المستقاة من الوعي الواقعي، حيث توصل بقدر من الاستقصاء والتحليل والتدقيق إلى رصد تحولات الرؤية في هذه المجموعات على الرغم من أن جذور الرؤيا واحدة، ولكن تجلياتها تختلف وتتغير على النحو الآتي:

1- الرؤيا الغائمة وحلمية الواقع.

2- البحث عن اليقين بين الحلم والواقع.

3- واقعية الحلم / الرؤيا النبوية [1].

لقد اهتم الناقد بمقولة رؤية العالم لأنها تشكل « مفتاح أساسي لفهم نظرية غولدمان في العلوم الإنسانية ذلك أنها تحولنا إلى تأويل جميع القيم والتيارات الفنية... ونرى أهميتها أكثر عندما ندرك أن الثقافة والوعي والعمل الفني تشكل جزءاً لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية، وأن التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا من خلال "رؤية العالم" الخاصة بالكاتب »[2]. لذلك نجده يحيط بحياة الشاعر محمد عمران الذي « بدأ حياته مؤلفاً للأوبريتات الغنائية وشاعراً غنائياً... ثم تحول إلى الشعر الذي وهبه حياته فيه يرى العالم وبه يعبر عنه ويدعو إلى تغييره نحو الأفضل »[3]. لذلك كان مملوءاً بشهوة إصلاح العالم وتغييره يحدق في الحياة، ويحلم بإعادة ترتيبها وإصلاحها، حيث لم يكف يوماً عن حوار الواقع ومساءلته وعن محاورة الذات ومساءلتها، ولقد أرقه هذا الحوار وأشقاه حتى أوجعه، ولئن عصاه الواقع وتمرد على أحلامه، لقد عصاه البعد وتمرد على انكساراته وتمرد على أحلامه، وعبّر هذا الصراع بين الحلم والواقع كان وعيه يقوى ويتعمق، وكانت تجربته الشعرية تغتني وتتكامل[4].

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص122/121.

[1] نور الدين صدار، "البطولة، الإنسان، والتصوف، تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر، مقاربة بنيوية تكوينية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية"، العدد2، المجلد37، 2010، ص375.

[3] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص334.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص121.

يسعى الناقد في دراسته إلى محاولة ضبط الرؤية المستمدة من الوعي الواقعي الاجتماعي في شعر محمد عمران، إلا أننا اقتصرنا الحديث عن رؤية واحدة وهي: الرؤيا الغائمة وحلمية الواقع.

***مقاطع من قصيدة "شاهين"**

فارس يطلع من صدر البراري

حاملاً جرح النهار

حاملاً.....

عيناه قنديلان وحشيّان

عيناه مرايا

....

فارس يطلع من صدر البراري

راكباً مهر أغاني:

أنا قطّاع طريقْ

بيتي الغاباتُ

والصخر سريري

والبراري صهواتي

والأفاعي أخواتي

أنا قطّاع طريقْ

أنا والرعب شقيقُ وشقيقْ

....

....

يقرأ العابر فيه:

يا صبايا الجان يملأن على النبع الجرارا

لي فيكن صبيّة

....

....

يا صبايا الجان يحملن إلى الكرم السلالا

وينقّرن العناقيد

ويحكين عن الذئب الذي آخى التلالا

شاهين من عامينْ

لم يأتِ سيغاتا

فرّ كما التتينْ

فرّ، وما ماتا

قالوا: رأوه مرة في العين

يعطي صبايا الجان

خاتمة المرجان

قالوا: اختفى لما رأى إنسان

قالوا: رأوه طار فوق الغيم [1].

يرى "**وهب رومية**" أن التحليل المحايث للبنية السطحية لهذه المقاطع من قصيدة شاهين تتضمن رؤية مركبة من نزوع رومانسي أصيل، ومن تباشير وعي واقعي آخذ بالبزوغ ويبدو الحلم في ضوئها جامحاً يكاد يتقمص الواقع، ولكن هذا الواقع لا يلبث أن يكبح هذا الجموح ويشيد أجنحة الحلم إلى أسواره شداً وثيقاً، حيث تتكون بنية القصيدة من تقديم بطولي غنائي ومن مجموعة من اللوحات المتتابعة وهي: لوحة الذئب، لوحة سيغاتا، لوحة اللُقيا، لوحة الماضي، لوحة الغيبة، إلاّ أننا أفردنا التحليل لمقاطع من لوحة الذئب ولوحة سيغاتا. وحسب تصور الناقد فإنّ الشاعر يوظف كلمة "أسماء" بنت أبي بكر في ابنها عبد الله بن الزبير، الذي صلبه الحجاج أياماً بعد قتله لدلالة عن ظلم السلطة وتعسفها لتُهيأ المتلقي لاستقبال جو شعري مُفعم بالتمرد والانكسارات والظلم[2].

ويشير الناقد أن هذا الشاعر يتخذ من القصة الشعبية الطويلة موضوعاً لعمله الشعري التي يكشف من خلالها عن رؤاه الشعرية، حيث يرى أنه يصور شاهين أو الذئب بطل شعبي

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 124/123.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص123/122.

متمرد على الظلم في واقع عقيم يخشى اليقظة، حيث تمثل سيغاتا القرية التي يعيش فيها شاهين المعروفة بظلم السلطة والاستبداد لا تقوى إلاّ على الاستغاثة حيث « تدرك لمياء حبيبة شاهين وأصدقاؤه – والشاعر أحدهم – حاجة البطل إلى هذه القرى، ولكنها محزونة يائسة ألقت على كاهل((البطل)) واستسلمت لخنوعها الوبيل »[1]. أي أن الشاعر يختزل ضمير الجماعة التي ينتمي إليها فيجسد رؤيتها، ويحدد الناقد جملة الصور والانزياحات استخدمها الشاعر في تضخيم صورة البطل مستعيناً بتراث شعبي ثري ((الصبايا، الجان، عين الماء....))، فتتغلغل الطبيعة في أرجائها فمنحتها لوناً بهياً، غير أن هذا التضخيم لصورة البطل حسب الناقد يجعل منه شخصية أسطورية خارقة، ولئن هذا الارتقاء بالبطولة الفردية إلى مستوى الأساطير غير شديد، لذلك وصفت رؤية الشاعر بأنها لا رؤية غائمة، إلاّ أنّ هذا البطل يُجسد ملامح إنسانية في أكثر من موضع، ويبدو أقرب إلى الواقع والنفس وهذا توفيق فني مبكر، ولهذا وصفت رؤية الشاعر بأنها مركبة من نزوع رومانسي أصيل ومن تباشير وعي واقعي آخذ بالبزوغ[2].

وانتهى الناقد إلى أن هذه المقاطع من قصيدة "**شاهين**"، لا تخلو من طعم مُر وموسيقى حزينة فمحمد عمران يعبر من خلال البطل عن واقعه المرّ الذي يسعى إلى تغيره.

ويستمر الناقد في تحليلاته لقصائد محمد عمران لتوضيح الرؤية الغائمة وحلمية الواقع، إذ نجده في قصيدة " **مراثي بني هلال**" يكشف عن الرؤية للعالم المستلهمة من الوعي الواقعي.

---

(1) وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص123.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص124.

***مقاطع من قصيدة "مراثي بني هلال"**

أحبائي

سمعت صهيلكم في الريح

كنت وراء أبعادي

أغني خيلكم تعدو إلى الفتحِ

أغني طلعة الفرسان من بوابّة الجرح:

غرّبي يا خيول

الزناتي خليفه

حجر في طريق السيولْ

****

الفتى الزغبيُّ جنيّ على صهوة نارٍ

سيفهُ

غضبةُ الخالقِ

زنداه نبيّانِ

إلهُ قلبُهُ

وأبو زيد الهلالي

راكب صدر المسافة

مسرح عشرين عاماً من عرافة

****

وخطب السلطانْ

فاهتزّت السيوف والرماح

وارتجتّ الرياح

ومادت الشطآن

وانفتح البحر يمدّ فكّه

يلتهم الزناتي....[1].

مضى ناقدنا يقارب قصيدة "**مراثي بني هلال**" ،فخلص إلى أن **الوعي الواقعي** للشاعر دفعه إلى نضم هذه القصيدة في ظل الشعور بالضياع والهزيمة مقروناً بالتفاؤل، حيث أن رؤية الشاعر تزداد رحابة وعمقاً، فيجسد الواقع بألفاظه المتمايزة حيث تُجاوز نبرة النقد صرخة الاتهام. إذن إنّ الشاعر في قصيدته هذه يسعى للبحث عن أحلامه منطلقاً من الاعتراف بالواقع فيغني مجد الثورة المهزوم فيكتب بذلك المراثي للفرسان والملك والأيتام...إلخ. ويُقرُّ بأنهم جميعاً أهلة وأن مراثيهم توجعه وهو يصر على التفاؤل[2]

---

[1] وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص 140/139.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص138.

كما يرى الناقد أن الشاعر يستعين في نظم قصيدته بالموروث الشعبي، فيستلهم التغريبة الهلالية في إطارها العام وشخصياتها البارزة، وهي سيرة جماعية تدل دلالة واضحة على تطور وعي الشاعر.

ويشير الناقد إلى أن هذه السيرة قد منحت للشاعر فضاءً فنياً رحباً لرحابتها وكثرة شخوصها وغزارة أحداثها واتساع رقعتها المكانية وامتدادها الزمني، ولقد كان لهذه القصيدة صدى عند المتلقيين نظراً إلى تجانسها من حيث الموضوع وهو "الحرب" مع الظرف التاريخي الذي يتحدث عنه الشاعر.

وينظر الناقد في بداية القصيدة، فيرى أن الشاعر يبدأ قصيدته بعد فاتحة المراثي بتصوير أحبائه، وهم يستعدون للحرب فيرسم لهم صوراً تَضُجُ بالقوة والتصميم والأشواق الظامئة[1].

كما وجد الناقد أن الشاعر في توظيفه لتغريبة الهلاليين إلى تونس ما هي إلاّ رمزاً للعرب في سعيهم لتحرير فلسطين، ففي حرب 1968م، انهزمت الجيوش العربية واحتل العدو أرضاً عربية أخرى، لذلك لا يصدق الراوي الذي يمثل الشاعر حقيقة الهزيمة، حيث تحول الحلم إلى كابوس، ولم يبقى أمام الشاعر سوى الندب والبكاء على الأحلام الضائعة فانهزمت أحلام جيل أحلام كامل هزيمة نكراء...الخ، فعلت ضوضاء تصم الأذان، وقد سمى الشاعر هذه الضوضاء العالية ((مراثي))، وكان الشعب العربي كله يثير الشفقة يستحق الرثاء، لهذا كثرت مراثي

---

[1] ينظر وهب أحمد رومية، الشعر والناقد ص139.

الشاعر حيث أنه رثى السلطة العربية رامزاً لها بالسلطان حسن الهلالي، ورثى البطولة الفردية رامزاً لها بدياب غانم، ورثى المثقفين رامزاً لهم بأبي زيد الهلالي، ورثى أبناء الشعب رامزاً لهم بالأيتام.

ويرى الناقد أن هذه المراثي، قد هيأت للشاعر أن ينظر إلى التاريخ العربي نظرة حالكة السواد، أو أن يعيد قراءته من موقع الهزيمة،فإذا هو ضفيرة طويلة مجدولة الظلم والقهر والغدر والخيانة والدموع، وقد حولت هذه النظرة أو القراءة مراثيه إلى محاكمة التاريخ العربي وجعلت منها مراثي للعرب في تاريخهم الماضي وحاضرهم الراهن[1].

ويلحظ الناقد أن نبرة النقد التي ميزت هذه المراثي، التي تدل على تطور **الوعي الواقعي،** باعتبار أن هذا السيل الجارف من الندب والبكاء والإتهام يدل على نفاذ الصبر وقصر النفس النضالي، وهذان سمتان من سمات الطبقة المتوسطة.

ويعتبر ناقدنا أن واقع الكارثة كان رهيباً على الشاعر وعلى غيره فاستسلم لها بدلاً من أن يبحث عن الحلول للخروج منها، باعتباره لسان أمته يذود عنها، ويهيئ لها الخلاص من الأزمات، إلاّ أنه لم يستطع أن يفعل ذلك لأن وعيه الواقعي لم يبلغ مرحلة النضج والإكتمال. إذن قدم لنا الناقد دراسة تحاول أن تكشف عن البنية اللغوية التي تماثل الرؤية الغائمة وحلمية الواقع في شعر "**محمد عمران**".

---

[1] ينظر: وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص143.

ومن منطلق هاته التصورات والتطبيقات التي قدمها الناقد فيما يخص هذا المنهج، يتبادر إلى أذهاننا التساؤل عن مدى إلتزامه بهذا المنهج فيا ترى: **هل وفق الناقد في استخدامه أم لا؟** و**إلى أي مدى تماثلت آرائه و تطبيقاته مع ما أرساه "لوسيان غولدمان"**؟

تتطلب الإجابة على السؤال الخاص بمدى نجاح وهب رومية في استخدام المنهج البنيوي التكويني، سواءً على المستوى النظري أو على مستوى التطبيق فحصاً شاملاً دقيقاً لهذا المنهج، بما ينطوي عليه من مفاهيم ومصطلحات وأدوات إجرائية، التي تطرقنا إليها في الفصل الأول، ولأن الإجابة مهما تكن مختصرة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار جملة من الحقائق، يأتي في مقدمتها أن البيئة الأصلية التي تنشأ فيها هذا المنهج تختلف اختلافاً واضحاً عن البيئة العربية، ذلك أن عملية نقل هذا المنهج وإدخال أدواته الإجرائية على المشاريع النقدية العربية التي تحاول فحص العمل الإبداعي لابد أن يخضع إلى تحوير يجعل من عملية النقل إلى ثقافتنا العربية عملية ممكنة إلى حد ما، على الصعيدين النظري والتطبيقي، وهذا ما لمحناه في المشرع النقدي لناقدنا، إذ وجدناه يتمثل هذه المنهجية في تقصي الظاهرة الإبداعية، حيث يحاول دراسة النصوص الشعرية دون أن يقطع صلتها بالظواهر الاجتماعية الأخرى، وهكذا يحتفظ لها باستقلالها النسبي، وبنوعها المتميز وهذا ما نجده يتلاءم مع منهجية البنيوية التكوينية التي « تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي الاقتصادي الذي سبق تكوينه، ولا ينظر إلى هذه العلاقات على أنّها مجرد تساوق أو توازٍ بسيط بين بنية الأثر

الأدبي، وبين شروط إنتاجه الإجتماعية والإقتصادية، إنما يعتبرها إندماجاً تدريجياً بين سلسلة الجمل أو الكليات»[1].

ومن الواضح أيضاً أنّ الناقد قد أنجز دراسته التي تختص بشعر محمد عمران وفق هذه المنهجية، حيث رصد مجموعاته الخمس الأولى من ديوانه محاولاً تجميع عناصر رؤيته للعالم، وكشف خصائص تلك الرؤية، وفي هذا الصدد تبدو دراسته موفقة جداً ومركزة، فقد أفلح في تحديد رؤية الشاعر وجماعته إلى الواقع.

ودراسته لمقطع من قصيدة قالها أعرابي من شعر الحنين في العصر الجاهلي لا تقل أهمية إذ كشفت عن رؤية تلك الطبقة الاجتماعية، فعبّرت عن مرحلتها القلقة أنا ذاك، وجسدت طموحاتها، وعليه نجده قد إلتزم بمفهوم رؤية العالم التي« هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات من المشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة، (وفي الغالب طبقة اجتماعية) وتواجهها بمجموعات أخرى، إنّها بلا شك خطاطية تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعاً هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة »[2].

كما أن المتأمل في كتابات رومية، يلحظ توظيفه لمفهومي **الوعي الفعلي** و**الوعي الممكن** على الصعيدين النظري والتطبيقي، حيث أقر وجودهما في المجتمع كشرط ضروري للإستمرار

---

[1] محمد نديم خفشة، تأصيل النص، ص10/9.

[2] لوسيان غولدمان، يون باسكاوي، جاك لينهارت، ترجمة محمد سبيلا، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ط 2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت:1984، ص 56.

إذ لهما علاقة ببلورة رؤية العالم، فعلى سبيل المثال نجده في مقاربته لشعر محمد عمران يميط اللثام عن **الوعي الواقعي**، الذي أراد أن يرتقي به إلى مستوى **الوعي الممكن** وهو وعي متشبع بشهوة تغيير العالم وإصلاحه، وهذا ما كان غولدمان يسعى إلى تحقيقه، حيث « يربط غولدمان الوعي الجماعي الكائن بالوعي الممكن، وعدّ النتاج الإبداعي ليس فقط من صنع مبدعه ولكنه موجود في فكر الجماعة التي يعيش المبدع بينها، ومن هنا استجابة الجمهور لما يكتبه الكاتب، لأنه يقدّم ((الصورة الفنية)) للفكر الجماعي، أو الصياغة الجمالية لهذا الوعي »[1].

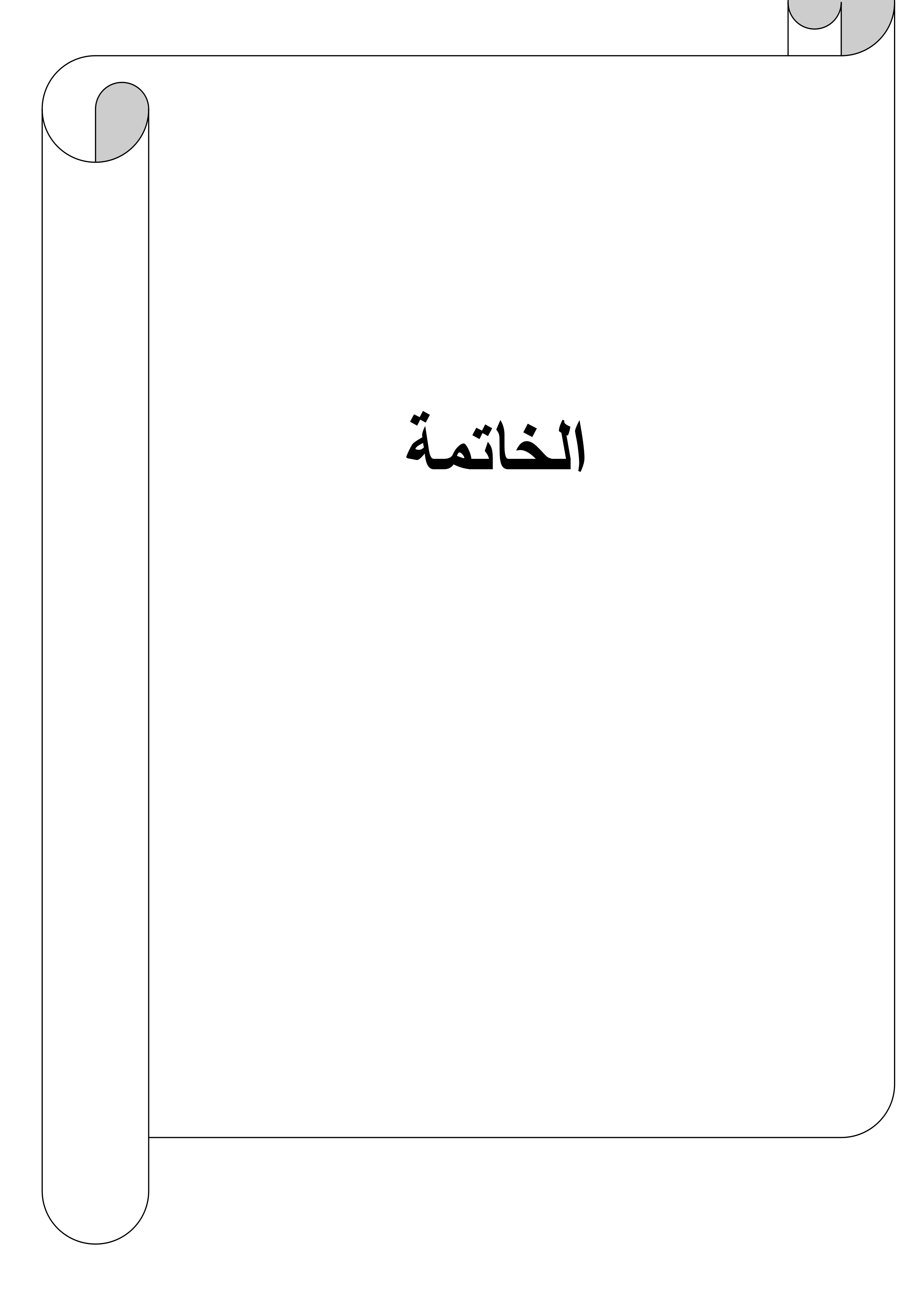
لقد توصلنا بقدر من الإستقصاء والتحليل الدقيق، إلى الكشف عن تبني "وهب رومية" لمنهج البنيوية التكوينية في خطابه النقدي، إذ صرح بالتزامه به كمنهج لدراسته في كتابه "**شعرنا القديم والنقد الجديد**"، حيث مثل جلّ المقولات التي جاء بها غولدمان كأسس للمنهج، وقد ظهر في اشتغال الناقد على الاتجاه البنيوي التكويني، حرصه على اختيار النصوص وارتباطها بمجتمعها وتاريخها، وعلى تحويل الخطاب النقدي إلى مؤشرات سياسية واجتماعية، واهتم كثيراً بالتحليل الوصفي للبنية، باعتبار البنيوية التكوينية تنطلق من البنية للوصول إلى دلالتها الاجتماعية، حيث نجده في تحليله للشعر الجاهلي يُولي للبنية أهمية، أما في الشعر

---

(1) محمد نديم خفشة، تأصيل النص، ص57/56.

الحديث فقد كان تحليله لها مُقتصر إلاّ في بعض الإشارات، فقد انصب اهتمامه على إبراز الرؤية للعالم، فعرض تحولات الرؤيا في شعر محمد عمران.

ومن خلال هذا التحليل يمكننا أن نجيب بأنّ الناقد قد وُفق إلى حدٍ ما في استخدام هذا المنهج.



الخاتمة

يعد وهب أحمد رومية أحد النقاد السوريين الذين قدّموا للأدب عامة والنقد خاصةً، زخماً معرفياً قائماً على التجريب والمغامرة ساهم في إثراء الحركة الأدبية والنقدية المعاصرة، وبناءً على ما تقدم في فصول البحث يمكننا تسجيل أهم النتائج المتوصل إليها والتي نوجزها فيما يلي:

* وهب أحمد رومية يملك جرأة في بسط أفكاره وتصوراته النابعة من مخزونه الثقافي الواسع.

* بنى تجربته النقدية منطلقاً من التراث ضمن سياق حضاري يواكب المناهج والنظريات الوافدة والتطورات الحاصلة في مقاربة النصوص، ومنه حاول المحافظة على التراث من خلال الدفاع عن الأصول الجمالية المتوارثة في ظل التحديات المعاصرة والتأكيد على الهوية من خلال عملية التأصيل.

* يَعتبر الناقد المنهج الأسطوري في دراسة الشعر عند العرب نموذجاً للحداثة المموهة، ومنه قدّم رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في تعاملها مع النص الجاهلي. *

يتتبع الظاهرة الأدبية مستقصياً ومحللاً وتحليله يدل على انغراسه في الحياة الثقافية ومحاورته لها، وقد جسد رؤاه النقدية على النصوص الشعرية القديمة والحديثة.

* لقد أفصح في العديد من مؤلفاته عن تأثره بالدراسات والمناهج الحداثية الغربية وهي:

الماركسية – البنيوية الشكلانية – البنيوية التكوينية، لذلك كان التأثير الغربي واضحاً للعيان في جل أعماله ودراساته النقدية.

* ينطلق ناقدنا في نقده من وعي ثقافي بالأدب والنقد والمجتمع، ما جعله يخلص إلى كون النقد أحد أبنية الثقافة المعقدة، لذلك كان من النقاد المهتمين بالقضايا الثقافية والمهمومين بالسؤال عن كينونتنا والحوار مع الآخر.

* لقد انفتح الناقد على المشروع البنيوي الغربي، حيث استلهم جل المقولات الإجرائية في تحليل النص الأدبي إلاّ أنّه سرعان ما أقر بقصور هذا المنهج في تنقله من بنية إلى أخرى، وكذلك عزله للسياق الاجتماعي، فالأديب ابن مجتمعه أراد ذلك أو لم يرد فالتأثير الاجتماعي واضح في أعماله.

* لقد آمن في دراسته للنصوص بالنسق من جهة، والسياق من جهة أخرى، وفي سبيل إيمانه هذا كانت مقاربته تتعدى الرؤية المنهجية الواحدة.

* يتفاعل الناقد مع النصوص الشعرية لدرجة امتزاج لغته النقدية بلغة الشاعر.

كانت هذه خلاصة ما استطعنا التوصل إليه من نتائج ولا ندعي أن هذه النتائج قد أحاطت بكل ما يمكن قوله من خلال هذا البحث والإلمام بكل صغيرة وكبيرة يمكن أن تُقال في هذا الموضوع الذي لازال يحتاج إلى الكثير من النظر والتنقيب، ولكنها محاولة المبتدئين في ميدان البحث ونأمل أن نكون قد وفقنا في بعض ما سعينا إلى تحقيقه ونسأل الله التوفيق والسداد.

قائمة المصادر والمراجع

أ/قائمة المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، ، ط2، دار المعارف، الجزء الثالث، القاهرة، د ت.

2- مجمّع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط 4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة: 2004.

ب/قائمة الكتب:

3-أبو زيد أحمد، المدخل إلى البنائية، دط، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية، القاهرة: 1995م.

4-أحمر فيصل، دائرة معارف حداثية، الجزء الثاني، ط2، دار المعارف للأوطان، الجزائر: 2009م.

5-أندرسون إمبرت أنريك، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دط، مكتبة الآداب، القاهرة: 1991م.

6-بارة عبد الغني إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية،دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:2005م.

7-باعيسي عبد القادر علي، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء: 2004م.

8-بوعديلة وليد، شعرية الكنعنة، تجليات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة، دط،دار مجدلاوي، عمان: 2008م.

9-بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، دط، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة: د ت.

10-بوقرة نعمان، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،2008م.

11-بوليتزر جورج، موريس كافين جي بيس، أصول الفلسفة الماركسية، تعريب شعبان بركات، الجزء الأول، دط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت: د ت.

12-تاديه جان ايق، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ط1، منشورات بلفون، باريس: 1994م.

13-تاوريريت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن: 2010م.

14-جاكسون ليونارد،بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة، ثائر ديب، ط2، دار الفرقد، دمشق: 2008م.

15-جعفر عبد الوهاب،البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دط، دار المعارف،1989م.

16-حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: أبريل: 1998م.

17-حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2001م.

18-خشفة محمد نديم، تأصيل النص،المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ط1، مركز الإنماء الحضاري،حلب:1997م.

19-راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، د ط، الشركة العالمية للنشر، مصر: 2003م.

20-رومية وهب أحمد،الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، د ط،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2006م.

21-رومية وهب أحمد، شعر ابن زيدون، قراءة جديدة، دط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق: 2014م.

22-رومية وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1996م.

23-رومية وهب أحمد، من قضايا الثقافة، دط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق: 2013م.

24-رويلي ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب: 2002م.

25-ستروك جون،البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور،دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1996م.

26-سد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الثاني، دط، دار هومة للطباعة والنشروالتوزيع، الجزائر: 2010م.

27-سلدن رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دط، دار قباء، القاهرة: 1998م.

28-سويدان سامي، جسور الحداثة المعلّقة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان:1997م.

29-عبد الفتاح كاميليا، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دط، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية: 2007م.

30-عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة: 1996م.

31-عبود حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دط، اتحاد كتاب العرب، دمشق: 1999م.

32-عزام محمد،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، د ط،اتحاد كتاب العرب، دمشق: 2003 م.

33-عزوز أحمد، المدارس اللسانية، أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي، دار الأديب للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر: د ت.

34-عصفور جابر، نظريات معاصرة، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت.

35-علوي شفيقة، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ط1، أبحاث للترجمة والنشر، بيروت: 2004م.

36-عيلان عمر، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2008م.

37–الغذامي عبد الله،الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية،ط 6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006 م.

38–غولدمان لوسيان، باسكاوي يون، وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: 1986م.

39–فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1998م.

40–فضل صلاح، في النقد الأدبي، د ط، ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2007.

41–فلفل محمد عبدو، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، د ط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.

42–لحمداني حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1990م.

43–لعور هجيرة، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: 2009.

44–مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو: 1997.

45–محمود خليل ابراهيم، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة، عمان: 2003م.

46-ناصف مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2000م.

47-نِلوولف. ك، نوريس. ك، أزبورن. ج، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، ترجمة إسماعيل عبد الغني، منى عبد الوهاب وآخرون، اشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 2005م.

48-وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر: 2007م.

ج/المجلّات والدوريات:

49-عبدة عبود، "الأدب المقارن الاتجاهات النقدية الحديثة" العدد1، المجلد 28، يوليو، 1999.

50-سامية راجع، "إشكالات البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين"، مجلة الأثر، العدد الخامس، الجزائر، مارس، 2006.

51- نور الدين صدار، "البطولة، الانسان، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل قي شعر الأمير عبد القادر، مقاربة بنيوية تكوينية"، مجلة دراسات في العلوم الانسانية والاجتماعية، العدد2، المجلد 37، 2010.

52-سناء شعلان "المناهج النقدية إلى أين؟ المنهج الأسطوري أنمودجاً" مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، العدد37، خريف 2012.

53-علي الصديقي، "المناهج النقدية الغربية في النقد العربي"، العدد4، المجلد41، يونيو، 2013.

54- بسام نوفل هيفا، " إضاءات على كتاب من قصايا الثقافة للدكتور وهب أحمد رومية"، يومية الوحدة، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق: 2014.

الرسائل الجامعية:

55- زيطة منصور، مصطلح الحداثة عند أدونيس، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير، قسم اللغة والآداب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، سنة 2012-2013.

الملخص

تكشف هذه الدراسة عن التجربة النقدية عند وهب أحمد رومية، باعتباره من الوجوه العربية في ساحة النقد الأدبي، وتميزت مسيرته النقدية بعمقها الفكري وبتمكنها من الأدوات المنهجية الدقيقة التي يقوم باستعمالها، لإقامة مشروع نقدي عربي شامل بغية الإمساك بروح الصراحة والبحث العلمي ومن ثمة انفتاحه وقابليته لإجرائية التطور، مع المحافظة على أهم التقاليد الموروثة الراسخة، فهو ينتقي من المشروع الحداثي ما يتماشى مع خصوصية الخطاب النقدي العربي، مجسداً رؤاه النقدية على مستوى النص الشعري القديم والحديث، وقد مرت مسيرته النقدية بثلاث محطات بدءاً بالماركسية مروراً بالبنيوية الشكلانية وصولاً إلى البنيوية التكوينية، ومن يطالع خطابه النقدي فسيلاحظ منذ الوهلة الأولى، أن نقده يتسم بتنوع المقاربات إلا أن انجذابه كان نحو البنيوية التكوينية على غرار المناهج الأخرى، حيث يعد من أهم النقاد العرب اللذين تمثلوا هذا المنهج تمثيلاً جيداً، وبالتالي غدا هذا المنهج المفضل لدى الناقد، فقد أقبل عليه تعريفاً وتطبيقاً، وذلك لتأرجحه بين ثنائية الداخل والخارج.

إذن لقد ساهم الناقد ولو بشكل متواضع في فتح المناهج النقدية التي يمكن أن يسلكها الباحث في مجال النقد والأدب، فقد قام باستيراد نظريات النقد الغربي ومناهجه حيث عمد إلى تطبيقها على نصوص عربية، بعد أن يخضعها إلى تحوير ومنه كانت له جرأة على تشريح مقولاتها فكان ما يقدمه بمثابة صياغة لرؤية متميزة لها خصوصياتها وتفردها واختلافها، وهو تشكيل لتجربة نقدية خاصة.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فصل تمهيدي: التعريف بالناقد وأهم قضاياه

أ/ الناقد و تجربته:... 13

ب/ أسئلة النقد العربي المعاصر: 16

ج- المنهج الأسطوري. 27

1- التعريف بالمنهج الأسطوري:... 27

2- أهم رواده:... 29

3- رؤية وهب رومية التقويمية من المنهج الأسطوري في نقد الشعر الجاهلي: 32

الفصل الأول: الأسس المعرفية في الفكر النقدي عند وهب أحمد رومية

توطئة:.. 38

أولاً: النقد الماركسي والبنيوي التكويني.. 39

1: طبيعة النقد الماركسي. 39

2: الأسس النقدية للنقد البنيوي التكويني.. 48

ثانياً: النقد البنيوي الشكلاني والخطاب الشعري.................................... 58

1: المهاد اللغوي للنقد البنيوي: 58

2: التحليل البنيوي للخطاب الشعري: 64

الفصل الثاني: قراءة في المنحى التطبيقي في خطاب وهب أحمد رومية النقدي

توطئة... 74

أولاً: مكونات الرؤية المنهجية (الماركسية – البنيوية الشكلانية) 75

1 – ملامح النقد الماركسي في تطبيقات وهب أحمد رومية 75

أ – آراءه النظرية الماركسية:.. 75

ب – المراس النقدي الماركسي: 81

2: تجريب البنيوية الشكلانية في خطابات وهب أحمد رومية. 93

أ– المنهج البنيوي من منظور وهب أحمد رومية:.. 93

ب– المستوى الإجرائي للبنيوية الشكلانية عند وهب أحمد رومية:........................ 96

ثانياً: تجليات البنيوية التكوينية في خطاب وهب رومية النقدي. 109

1: تعريفه للمنهج البنيوي التكويني... 109

***مفاهيم البنيوية التكوينية عند وهب أحمد رومية.................................... 112**

2: آليات التحليل البنيوي التكويني 115

*الشعر الجاهلي: "دراسته لمقطع من شعر الحنين قاله أعرابي" 115

*الشعر الحديث: دراسة على متون متنوعة من شعر "محمد عمران"................................ 124

خاتمة.. 140

قائمة المصادر والمراجع.. 144

الملخص 152